

Universität München
Bibliothek des
Historicums

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXVI

Contributions de :

M. DULAËY — C. METZGER — G. MURRAY — C.-O. NORDSTRÖM — J. GUTMANN — S. DER NERSESSIAN
A. GRABAR — T. METZGER — Y. CHRISTE — P.A. FÉVRIER — N. DUVAL — X. BARRAL I ALTET

Secrétaire de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

« La Loi du 11 Mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que
» les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation
» collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration,
» « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de
» ses ayants-droits ou ayants-cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'Article 40).
» Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une con-
» trefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code Pénal ».

ISBN 2-7084-0010-X
© Éditions Picard, 1977
Printed in France

PARIS
ÉDITIONS A. & J. PICARD
—
1977

B.V. 1940

Imprimé avec une subvention du Centre
National de la Recherche Scientifique

La *Notitia Ecclesiarum* nous dit seulement qu'il « réédifia en grande partie » la basilique : il est donc probable que l'édifice d'Honorius réutilisait une partie de celui de Symmaque⁸⁵. Quant à l'inscription jadis placée dans l'abside de Saint-Pancrace, elle magnifiait la grandiose basilique qu'avait reconstruite Honorius parce que la précédente était « accablée de vieillesse », expression étonnante pour une basilique qui n'avait qu'un siècle, et parce que la tombe du saint n'y était pas située à la place d'honneur ; l'inscription paraît signifier soit que la nouvelle basilique a été bâtie en fonction de l'emplacement de la tombe du saint, soit que le corps saint a été transféré dans l'autel de la nouvelle basilique⁸⁶.

Le LP nous dit qu' Honorius refit complètement (« fecit a solo ») l'église de Sainte-Agnès qu'il orna de la mosaïque encore visible aujourd'hui dans son abside, sur laquelle on voit le pape présenter la maquette de son église ; la tombe de la sainte reçut des décorations d'argent. La *Notitia ecclesiarum* vante bien cette « œuvre remarquable », mais parle d'une restauration plutôt que d'une reconstruction⁸⁷, peut-être parce que son auteur prend en considération le petit sanctuaire souterrain déjà situé *ad corpus* ? Le LP parle encore de travaux au cimetière de Cyriaque au 7^e mille de la Via Ostiensis. Il doit s'agir également d'une reconstruction importante, vu les termes employés ; Boldetti disait avoir vu à l'emplacement supposé de la basilique une tour de tuf et de briques datable du 7^e siècle qui pourrait bien faire partie de la basilique d'Honorius⁸⁸.

Via Labicana, Honorius « rénova aussi le cimetière de Pierre et Marcellin ».

S'agit-il d'une rénovation de l'ensemble de la basilique de surface, ou de la crypte des martyrs ? Il ne saurait s'agir que d'une rénovation de la crypte : en effet, l'auteur de la *Notitia Ecclesiarum* qui apprécie surtout l'architecture et les bâtiments neufs et qui ne manque jamais de nous signaler les réfections d'Honorius dans les basiliques de surface, aurait mentionné la restauration de l'église de surface si elle avait eu lieu, tandis qu'il reste muet⁸⁹. La réfection de l'église de Saint-Valentin n'est pas mentionnée par son biographe qui, fatigué d'établir sa liste d'églises ajoute : « Il en fit beaucoup d'autres qu'il serait trop long d'énumérer »⁹⁰. En revanche la *Notitia Ecclesiarum* parle d'« une grande basilique que répara Honorius », ce qui nous laisse supposer des travaux d'importance notoire. On attribue à Honorius la reconstruction des murs de Jules 1^{er} qui n'étaient pas fameux, et la construction de la crypte de type semi-anulaire⁹¹.

Après Honorius il n'y eut plus de travaux dans les églises cimetériales sinon à Saint-Pierre et Saint-Paul⁹². Les autres basiliques cimetériales sont laissées telles quelles. Il semble que malgré les prescriptions de Grégoire le Grand, elles aient continué à être mal desservies, car, pour le biographe du pape Serge 1^{er}, le fait que ce pape, quand il était encore simple prêtre, allait célébrer la messe dans les divers cimetières, paraît assez étonnant pour être noté⁹³. Les ravages des barbares, les cataclysmes, et surtout le temps qui passe, entament pour les catacombes une décadence inexorable qui ne fera que s'accélérer au cours du 8^e siècle.

Rome-Nantes

Martine DULAËY.

THE CHRISTIAN ORPHEUS

by Sister Charles MURRAY

As the only overtly pagan figure, apart from Maenads, masks, cupids and psyches etc., among the wealth of biblical and neutral subjects in the Roman catacombs¹ and on the related sarcophagi, the Orpheus image has always been an enigma to interpreters. The most recent of these is Stern² who, after a survey of earlier opinions is led by dissatisfaction with them to look for an origin of its christian adoption in a jewish tradition, in which Orpheus had been identified with David, and which Christianity took over, using the same iconography but substituting for the Orpheus/Messiah — David equation that of Orpheus/Christ — Saviour. In the course of demonstrating this he has assembled a very valuable collection of christian Orpheus material, since after a clear review of the evidence based on sound criteria, he has been able to isolate those of the figures which can be unequivocally regarded as christian³, and to illustrate an extremely interesting, and so far unique, pagan parallel in the Orpheus sarcophagus of the Campo Verano (figs. 11 and 12).

Where I should like to open discussion is on his view of a jewish origin, enquiring whether in fact the case for a jewish tradition underlying the christian Orpheus can be maintained. I do not think that it can, and I believe that the source of

the figure is to be sought within the christian tradition itself. But before examining this I should like to review Stern's position briefly in order to ensure a full grasp of it and to do it full justice.

There are two key pieces in his evidence, a) the central panel painting above the Torah Shrine on the west wall of the synagogue at Dura-Europos, interpreted as showing David identified with Orpheus, and of a date almost corresponding to that of the christian Orpheus figure in the catacomb of Callixtus, and b) the 6 century Gaza synagogue mosaic, where a Hebrew inscription puts the identification beyond dispute. Among recent scholarly opinions he finds support for his Dura interpretation in the work of E. R. Goodenough, but does not think that he went sufficiently far in exploiting the possibilities⁴. A non-christian origin is also supported on the christian side by a literary reference, Clem. Alex. Protrep. 1 3-6, which he thinks that, despite its late second-early third century date, could not have influenced the catacomb painting on two accounts — because a) far from identifying, Clement is contrasting Orpheus and the Logos and b) this text would not be well known at Rome. He does not say why, but presumably what is implied is the distance from Alexandria.

1. If one discounts the paintings of the Via Latina as exceptional. For the complete catalogue of subjects so far discovered, see A. Nestori, *Repertorio Topografico delle pitture delle Catacombe Romane*. Vatican, Pont. Inst. Christ Archaeol. 1975 pp. 183-218.

2. H. Stern, *Orphée dans l'Art Paléochrétien*: Cahiers Archéologiques XXIII, 1974, pp. 1-16.

3. i.e. 6 pictures from the Roman catacombs and 4 sarcophagus reliefs illustrated pp. 3, 5, 7, 10, 11.

4. P. 15.

85. V-Z, *not. eccl.* p. 93, 2; Krautheimer, *C BChr. S. Pancrazio*, p. 173; A. Nestori, *la basilica di S. Pancrazio a Roma*, dans RAC, 36, 1960, p. 213-248, particulièrement p. 244 et 246.

86. Diehl 1786. « Basilicam extra corpus martyris », « ex obliquo aulae ». L'étude d'un certain nombre de translations vraies ou supposées de l'hypogée à la surface a été faite par F. Grossi-Gondi, *Principi e Problemi di Critica Agiografica*, Rome, 1919, p. 125.

87. LP, 1, 329, 9; V-Z, *not. eccl.* p. 79.

88. LP, 1, 324, 1; V-Z, *dep. mart.* p. 23, 2-3; LP, 1, 326, n. 12; cette église était encore en fonction au 9^e siècle : LP, 2, 32, 28; 2, 145, 27.

89. LP, 1, 324, 4; la *Notitia ecclesiarum* signale les

travaux pour Saint-Pancrace, Sainte-Agnès et Saint-Valentin; quant à Cyriaque, ce cimetière est trop loin pour pouvoir faire partie de son circuit. Il est à noter que ces trois églises sont les seules dont la *Not. Ecclesiarum* nous dise qu'elles sont belles, si l'on excepte Saint-Pierre et Saint-Laurent qui vient d'être refaite par Pélagie 2.

90. LP, 1, 324, 10.

91. V-Z, *not. eccl.* p. 73, 4. LP, 1, 332, 1; B. M. Apollonij-Ghetti, *Nuove Indagini sulla Basilica di S. Valentino*, dans RAC, 25, 1949, p. 187.

92. LP, 1, 329, 6; 1, 348, 1, 363, 6; 375, 4-7; 375, 12-13.

LP, 1, 371, 5.

By way of preliminary comment I would like to make two remarks: that Stern can quote no other examples of a Jewish Orpheus apart from those at Dura and Gaza, and that although he says that the assimilation of David to Orpheus goes back to the first century he does not give his evidence for this statement⁵. Further to see a contrast between Orpheus and the Logos in the passage of Clement is in fact to misread him, as the wider context of the whole chapter shows, in particular the section before the quotation given⁶.

The point being a substitution of the Logos for Orpheus, not a contrast between them, there is an implicit assumption of the christianising of the Orpheus tradition here. So without suggesting that this passage was the direct source of the catacomb painting, it must nevertheless be pointed out that it actually supports the view opposite to the one Stern wishes it to bear. On the point of the improbability of Clement's image being known at Rome, it is worthwhile observing a possible Roman connection in Clement's own admission that he sat at the feet of Christian teachers in, among other places, Southern Italy and Syria⁷ and that the Syrian teacher referred to may have been the Roman Justin Martyr's

5. In a note (42 p. 12) Stern refers to his earlier article *Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VI^e siècle*. Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres jan-mars, 1970, pp. 63-79. One assumes that the evidence is to be found here and must be the non-canonical, Hebrew psalm CL1 found at Qumran. But this piece of evidence is highly controversial; there is no clear proof on either date or influence of the Orpheus tradition. The question of dating depends on whether the psalm is Essenian in origin. A. DUPONT-SOMMER, *Le Psaume CL1 dans 11QPs et le problème de son origine essenienne*, Semitica XIV, 1964 pp. 25-62, thought it was and gave it a date in 1 century B.C. accepted by Stern (p. 78). This origin was denied by J. A. SANDERS in *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 75, 1963, pp. 73-86 when he originally published the psalm; by J. CARMIGNAC, *La Forme poétique du Psaume 151 de la grotte 11*. Revue de Qumran 15, Oct. 1963, pp. 371-378; W. H. BROWNLEE, *The 11Q Counterpart to Psalm 151*, 1-5. *Ibid.* pp. 379-387. The debate on Essenian origin, in its turn, hinges on the establishment of the text and the linguistic analysis of the Hebrew. It was Sanders who thought to recognise an Orpheus allusion from line 5 onwards, on the basis of later Christian evidence, the painting at Dura and the work of Goodenough (pp. 82-85). This was accepted by Dupont-

pupil Tatian, whose work Clement particularly valued⁸.

One other piece of literary evidence: Euseb. Paneg. Const. XIV, though it is often appealed to, Stern rightly dismisses as too late to be influential. But mention of Eusebius suggests that reference should be made to the work of an earlier protagonist of the Jewish Orpheus theory whom Stern omits from his article.

This is Grabar, who in a long discussion on the Jewish sources of early Christian art⁹ was concerned to show the close relationships of certain categories of Jewish and Christian monuments, making of this IV century text of Eusebius the crucial link between the III century painting of Orpheus in the Dura synagogue and the 6 century floor mosaics of Palestine. His view is¹⁰ that Eusebius, writing in Palestine, was aware of the Jewish antecedents of his image of Orpheus. But, so far as Dura is concerned, this must surely have been an impossibility if one remembers that synagogue and its paintings, besides being in a remote garrison town on the *limes* in Mesopotamia, was in addition covered and lost to sight in 256 A.D., several years before Eusebius was born about 260.

The Gaza mosaic, while it may equate Orpheus with David, is far too late in the

Sommer but denied by I. RABINOWITZ, *The Alleged Orphism of 11Q Pss. 28*. Z.A.T.W. 76, 1964, pp. 193-200 who, to prove his point re-edited the text. The following points, therefore, make it impossible to accept this psalm as evidence of a David/Orpheus equation in a Jewish literary tradition going back to the first century B.C. a) The psalm is not complete to begin with, b) there are at least 3 other attempts besides that of Dupont-Sommer to retrieve the poetic form, c) the dating cannot be established until its provenance is clearly known, d) it nowhere mentions Orpheus. An allusion was established on very doubtful evidence — for a critique of which see later in this article.

6. Christ is "the heavenly musician... the only one who has ever subdued the most intractable of all wild beasts — man... he is the heavenly song... he makes music to God... he is himself the Word of God, the Lord, and the new song". Protrept. I passim.

7. Strom. 111.

8. Strom. 1101 is a transcription of much of Tatian's *Address to the Greeks*.

9. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*. (Dixième article). C.A. XII, 1962, pp. 115-152.

10. P. 118.

Christian period to have had any influence on the catacomb painting and indeed may be instead a result of Christian influence on Judaism, if Kitzinger's theory about the origin of Palestinian synagogue decoration is true¹¹. Likewise, for the same reason, the Byzantine manuscript illustrations reproduced by Stern (figs. 13-19) must be disregarded. It appears, therefore, to be clear that the whole question of whether there was or was not a Jewish prototype for the Christian Orpheus turns on the interpretation of the synagogue at Dura.

Hence it is very necessary to examine closely this whole question of the so-called Orpheus/David figure in the synagogue, upon the acceptance of which so many scholarly theories have been built¹², and to see whether in fact Orpheus/David really existed at Dura at all. For if it can be shown that there was not represented a Jewish Orpheus/David iconographical tradition which influenced the Gaza mosaic and can be traced further back, as Stern holds, then it is proved that the Christian community could not have adopted it and the whole case of a Jewish origin falls to the ground; and along with it goes the resulting interpretation of the Orpheus/Christ of the catacombs as that of Christ the Davidic messiah. If so, then an alternative explanation for the origin of the figure must be found.

Since Stern brought in Goodenough in support of his theory, and since it was in fact Goodenough who made the first major identification of Orpheus with David at Dura, an identification recently accepted

11. E. KITZINGER, *Mosaïques Byzantines Israéliennes*. UNESCO 1965, p. 6. To the Gaza mosaic should perhaps now be added another, for I am informed that a mosaic found on Mount Sinai shows David in the dress of a Byzantine emperor and is discussed by K. WEITZMANN, *Loca Sancta and the representational arts of Palestine*. Dumbarton Oaks Papers XXVIII, 74, but there is no trace of Orpheus here.

12. As, for example, Grabar quoted above and Stern himself. Both assume without discussion the presence of Orpheus in the synagogue.

13. On the basis of the Gaza mosaic as usual. See M. AVI-YONAH, *Goodenough's Evaluation of the Dura Paintings: A Critique* in Ed. J. Gutmann, *The Dura-Europos Synagogue, a Re-evaluation (1932-1972)*. Religion and the Arts 1. American Society of Biblical Literature 1973, pp. 117-133.

again by Avi-Yonah¹³, a word must be said as a prolegomenon about the whole approach to the Dura question; for the evidence and its discussion are in the hands of Goodenough and Kraeling and constitute a tug of war between them¹⁴.

The difficulty in relying on Goodenough is that in the treatment of any subject with which he deals, the evidence is always meant to support the whole overriding thesis of his work, namely that the symbolic value of any image, ornament or decoration of any kind is as the expression of an alleged mystical Judaism¹⁵. And the basic tenet of his theory was that this mysticism stemmed from the Logos teaching of Philo¹⁶. In accord with this he has the habit of giving only selective access to his sources of information; references are made to scholars who support his thesis, but rarely to those who do not¹⁷.

In the same way he feels "no obligation to discuss systematically the archaeological data, the condition of the paintings, their place in the history of art and many other aspects of the paintings"¹⁸. This tendency to draw acceptable conclusions from selected pieces of evidence, and his disregard for inconvenient treatment of facts, make the use of his indispensable work always a hazardous business; particularly in the matter of the Orpheus/David painting, because, as he says himself, "Dura has preserved the only Orpheus playing to animals in Jewish remains"¹⁹. How did he arrive at this point of view?

His treatment of the figure is in the

14. E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period IX. Symbolism in the Dura Synagogue*. Bollingen Series XXXVII, 1964. C. H. KRAELING, *The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. Part I The Synagogue*. Yale University Press, 1956.

15. P. 6. And see p. 7 where he says that the Dura synagogue has been written up on the same assumption.

16. See p. 8 and his reference to his earlier book, *By Light, Light* pp. 209f., 222, 246, 262.

17. For an example see p. 5 "one scholar for example, has said specifically that in interpreting archaeological monuments..." but he gives neither name nor reference. And p. 24 where he speaks of references to the interpretations of other scholars "which I make a piacere".

18. Preface to vols. IX, X, XI, pp. vii.

19. P. 95.

context of what he calls the Dura "Reredos"²⁰ (= the west wall of the Torah Shrine), which he is concerned to depict as a "Triad", later to be identified as the "Throne of God which man cannot bear to see as one"²¹. This interpretation will "present no difficulties to those who have freed themselves from modern conventions of thinking"²². His method of building up the overall interpretation is by beginning with an analysis of the details represented.

Although he knew that the central panel area containing the figure had suffered repainting several times at successive stages²³, and that "although Orpheus and the animals seem so coherent as a group, Orpheus himself was painted upon a cover-coat while the animals were not"²⁴, he was forced nevertheless to lay down an order of painting which in his own words was "purely suppositious"²⁵ in order to preserve what was to him basic, i.e. "the integrity of the group in whatever order or circumstances it was painted"²⁶. So it is in terms of being a detail in the all over mystical meaning of the wall that Orpheus and his animals were added to the decoration "at about the time when the Three were added at the top of the vine or tree"²⁷.

Once he had ignored the intractability of the visual evidence and secured the integrity of the group, he proceeded to demonstrate its identity by recalling Philo's idea that the properly functioning soul becomes an organ whose sound is only heard by God, the musician existing in the world of forms and capable of hearing poetic music²⁸, and then by way of the

pneuma lyre of Davithea (= David) in Coptic christian magical incantations "which seem", although no direct evidence is given, "to be Christian adaptations of a jewish original"²⁹, so eventually to an equation of Orpheus with David.

All this was necessary because besides lacking an iconographic parallel of a jewish Orpheus with which to compare the Dura figure, he had no contemporary mystical jewish literary evidence either. He was therefore forced to establish a jewish identity for the figure from sources only available outside the jewish tradition, since his thesis prevented him from looking for help, as Kraeling did, in the Rabbinic Literature.

Beginning with Ovid as the locus for the meaning of Orpheus in paganism³⁰, he then looked for adaptations of Orphic Literature in jewish contexts and found one in Aristobulus the "Hellenized precursor of Philo"³¹ quoted in, it must be said, a purely christian context (Euseb. Praep. Evang. XIII, XII, 5, 2): he "altered the fragment into a call to the Mystery of Moses"³². He had to do this because the founder of Goodenough's mysticism, Philo himself, never made use of the image of Orpheus³³. And it is worthwhile recording here also that neither did the Hellenized pseudepigrapha of the Old Testament³⁴.

The final interpretation of the Reredos was of "mysticism in its true sense of realised eschatology... the design represented what those who painted it thought Judaism offered both here and hereafter"³⁵, and so fitted into the complete decorative scheme designed by the

had "removed the name of Zeus which runs through the poems; for it is to God that their thought is sent up and for that reason I have so expressed it". So Goodenough says himself.

33. See. G. MAYER, *Index Philoneus*, de Gruyter, Berlin — New York, 1974.

34. Collected in R. H. CHARLES, *Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*. Vol. II Oxford 1913, reprinted 1973. There is much Orphic material in the *Sibylline Oracles* but since, as the conflicting opinions of the various editors show, it is impossible to know which are pagan, jewish or christian compositions, they are of no value in this context. They are collected in Charles pp. 368-406.

35. P. 104.

"Philosopher" of the synagogue whose purpose was to present a design in accord with the beliefs of the mystical Judaism to which the Dura community, in Goodenough's view, belonged³⁶.

Two recent discoveries have made essential a very serious reconsideration of Goodenough's postulate of an Orpheus/David in the jewish tradition and an iconographical representation of it at Dura, for they have shaken the whole foundation of his theory of a "mystical" as opposed to a "normative" Judaism. These are a) the necropolis at Beth She'arim in W. Galilee where in Catacomb 20 have been found over 300 burials, many of them of the patriarchal family of Judah I (d. 217) and of well known rabbis but with coffins decorated with almost all of Goodenough's mystic symbols and b) the Hammath-Tiberias synagogue dated to the first half of the 4 century, coupling as it does a representation of Helios and the zodiac with a self-description of one of the dedicants as "trephos of the most illustrious patriarchs"³⁷.

In order, therefore, to see whether the validity of the identification can still remain, one must go the systematic presentation of the archaeological data, the condition, dating and relationships of the paintings, matters all scorned by Goodenough, but presented in the final report in which Kraeling summarised the whole excavation, after the issue of an earlier series of preliminary reports which make it possible to follow the actual history of the work as it was done in the field. Scientific study of Kraeling's type, as opposed to the interpretative approach of Goodenough, is still proceeding on the basis of the considerable amount of material yet held in the Dura files and which

has sometimes caused changes to be made in the dating and terminology with which one has become familiar from earlier reports. This material is to be found in the latest survey of the state of investigation made by Ann Perkins in *The Art of Dura-Europos* (Oxford, 1973). The most recent interpretative studies of the material are collected in Gutmann's book referred to above. With the help all of these resources we find ourselves in a reasonably secure position from which to make a re-appraisal of the Dura iconography. Firstly it will be of assistance to clarification to distinguish the facts upon which there is general agreement from the conjectures based upon them. These are a) that the nature of the site and the purpose of the building are clear. It is unquestionably a synagogue, the second to be built upon the site of an earlier 2 century one³⁸, b) the dating is secured by the dedicatory inscriptions of the ceiling bricks³⁹, c) the state of preservation is good, d) the religious view of the community and its artists appears to have been orthodox and pious⁴⁰. With regard to the decorations themselves the following are matters of consensus also, a) they are in the general Hellenistic-Western Roman tradition⁴¹, b) they also show indications of change: the decoration of the earlier synagogue was conservative and non-representational; that of the rebuilt one a radical reconstruction on a highly ambitious scale, showing signs of having been carried out over a certain period of time, c) the figured representations are almost entirely biblical⁴² — making the Orpheus figure, if there, unique, d) the most important part of the decoration is at the focal point of the synagogue, the West wall above the

20. *The Reredos, Section D. Orpheus*, pp. 89-104.

21. P. 102.

22. *Ibid.*

23. P. 78f.

24. P. 93.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. P. 89.

28. P. 102.

29. *Ibid.*

30. P. 93 and note 85. He has in fact got the wrong poet. His reference is to *Art of Poetry* 391-393 in Fairclough's Loeb translation. The *Ars Poetica* is of course the work of Horace.

31. P. 95.

32. P. 97. Aristobulus himself said only that he

36. For the "Philosopher", whose existence Goodenough inferred from a workshop in Pannonia where "five philosophers" directed the stonecutters, as recorded in the martyrdom of a certain christian Claudius, see p. 22. He gives a reference to an unnamed scholar and unnamed paper in the *Sitzungsberichte* of the Vienna Academy X, 1853 pp. 115-126, which I have found unobtainable.

37. Translation of AVI-YONAH p. 132. And see p. 131 f. for more of the evidence.

38. PERKINS, p. 24.

39. For the synagogue inscriptions see C. TORREY in Kraeling pp. 261-266.

40. PERKINS, p. 56.

41. R. BRILLIANT, *Painting at Dura-Europos and Roman Art* in Gutmann pp. 23-30.

42. All PERKINS, pp. 56-57.

Torah Shrine, which bears evidence of being repainted several times during its comparatively short existence, e) the flaking of the various coats has left the central area of the wall in such confusion that separation of the various stages of decoration is extremely difficult⁴³. Unfortunately it is among the panels of the central area that the disputed figure is to be found.

It must be said at the outset that complete unravelling of the tangle of positive and negative evidence for the decorations of this area so as to obtain a fully satisfactory conclusion about every detail at every stage seems quite impossible, even with the aid of the most sophisticated modern equipment. The best that can be hoped for, then, is a reasonable grasp of the main stages of treatment with a fair assessment of the elements belonging to each. A summary of Kraeling's full analysis of the successive stages of the decoration may be given as follows⁴⁴:

A. First Stage :

The whole wall was a single white field with the Torah Shrine midway against it. In the area above this, later used for the two central panels, was a) a free-standing tree with green leaves and branches studded with rosettes fixed to pegs in the wall b) below it two yellow objects, the one on the left probably a throne with a cushion and diadem, the one on the right a table supported by rampant lions (Kraeling pl. XVII).

B. Second Stage (re-decoration in phases) :

1. First phase : a) a large lion was superimposed on the foliage directly above

the tree-trunk b) a seated kingly figure with two attendants was placed at the top of the tree. The figure's footstool and attendants were superimposed onto the foliage, which required the removal of several of the rosettes. After examining literary parallels Kraeling convincingly concludes that the lion the earliest known type of the Lion of Judah, and, because of its relation to the royal group above, the kingly figure is therefore representing the promised king, whether as a single individual (David), or as an abiding element in the nations' life, or as the messiah who is to some.

2. Second phase : the shrine canopy and the remaining rosettes being removed a) the tree and symbolic objects were covered with a red wash, b) the lion and royal group were left intact, c) the area was divided into two panels by a twisted ribbon border with the upper containing a king and now extended court, and in the lower at the left was added the seated figure of a musician, superimposed on both the foliage of the tree and the red wash covering the foliage. Seated on a throne with the tips of his feet directly upon the scratch line dividing the panel horizontally, and wearing a long-sleeved tunic, trousers, boots, the soft "Phrygian" cap and a chlamys thrown over the left shoulder, his left hand is holding a lyre whose strings he touches with his right. Beside his right shoulder, on the end of the horizontal rail which is the termination of his throne's back, perches a large, yellow bird, probably an eagle, with partly opened wings and head turned towards the right. At some point an

Buisson (1932-3) who made very rapid sketches; Gute, a Russian painter, in the second season (1933-4) copied the paintings; Pearson an architect, cleaned them in the following year; and in that year also (1934-5) Kraeling began the study of them which he continued thereafter. And it is on his analysis that the confusion has to be studied. Used alongside, however, for reference should be Goodenough's pictorial documentation published in his XI volume and not previously available. He and his photographer had access to the originals now in Damascus; and he was able to reproduce the water colours made by Gute.

44. See pp. 215-227 for the complete discussion.

attempt appears to have been made to blot out the lion by restoring the leaves of the tree, but it is impossible to determine anything more precise about this (Pls. XXIV, XXXIV, LXXIV, LXXV).

After thus isolating the stage of the musician's appearance what may be said about his identity as Orpheus? It is the combination of pose, lyre, "Phrygian" cap and chlamys which causes the figure of Orpheus to come instantly to mind and for which iconographical parallels can be supplied; and it is very likely that the artist used a model of Orpheus to portray his representation of a musician⁴⁵. But since the point at issue is not the appearance of the figure but its meaning to determine this further examination is required.

The presence of the animals in the immediate neighbourhood raises the question whether any allusion is intended to the story of Orpheus charming the beasts. An answer might be provided with less reserve if it were possible to achieve any certainty as to either the number or identity of the animals which the various original observers thought they had or had not seen in the representation⁴⁶. As it is, all that can be asserted unassailably is the presence of the lion and the bird⁴⁷.

Further, if Kraeling is right in his recognition of the bird as an eagle, and if it

belongs to the throne on which it is perched, then it seems to be related rather to the insignia of royalty than to the forms of wild life. So it seems that only sure association of the lyre-player with an animal is with the lion, since he was left in the decoration when the figure was added; but the evidence of pl. XXXIV of the final stage of redecoration, with the apparent attempted obliteration of the beast looks like an endeavour to dissociate him from the figure. With the lion gone, we are left with an identification resting simply upon the "Phrygian" cap and lyre.

It is well to stop here and raise the fundamental question of what in fact constitutes an Orpheus figure, iconographically speaking, as distinguished from a simple musician, whatever his style of dress or surroundings. It must surely be the presence of the animals together with the attributes of music. And it is one of the great merits of Stern's collection of evidence mentioned above that all the christian figures displayed are indisputably representations of Orpheus and the beasts and that allusion to this idea is clearly intended. Also, as far as I know, it has never been suggested in their case, as we now see to have happened at Dura, that the groups were not executed as wholes⁴⁸.

If therefore we remember that figurines

45. There is evidence for the use of pattern-books at Dura generally, see M. L. THOMPSON, *Hypothetic Models of the Dura Paintings* in Gutmann pp. 31-52. For representations of Orpheus in art see K. Ziegler in R. E. XXXV (XVIII^e, 1939) cols. 1311-1313; Gruppe in Roscher Lexicon III^e (1897-1902) cols. 1172-1207; Leclercq in Cabrol Dictionnaire XII^e (1936) cols. 2736-2755; and most particularly now J. M. C. Toynbee, *Orpheus*, in *Animals in Roman Art*, Thames & Hudson, 1973, pp. 288-294. R. Eisler (See his *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in den christlichen Antike*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1922-23, II 1925, p. 4, figs. 2-3) believed he had seen the slight remains of another Jewish Orpheus in a cubiculum of the Vigna Randanini catacomb apparently showing a horse, man's head and lyre. If this was really so there is still no iconographic link with the Dura type.

46. It amounts to a circus. The observers and their animals together with his own comments are given by Kraeling p. 224 together with its footnotes.

47. That something looking like part of another bird actually appears just above the lion's tail seems to be verifiable from pl. LXXIV. But the peculiar fact is that what looks like a bird in the photograph, in actuality on the wall is an area devoid of red-wash,

neither outlined by brush-strokes or painted in colour. How this oddly shaped break in the wash is to be explained is not clear (cf. Kraeling p. 224). Dura seems to be bedevilled in the matter of photography: Perkins remarks (p. 58) that the apparent disregard for symmetry and alignment in the layout of the panels on the walls is in fact really less noticeable than it seems to be on the photographs.

48. It is because of the absence of the animals that I think the illustration chosen to accompany PRESSOUYRE's article on Orpheus in KIRSCHBAUM's *Lexicon der christliche Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, Vol. III 1971, (col. 357) (the Orpheus of the Greg. Naz. Paris Coislin. gr. 239 fol. 122v.) is not very well chosen. Iconographically it simply represents a musician (harp not lyre?), of holiness (halo), making music in the country (hill and two trees). It may also be said in passing that the article makes no reference to the Gaza mosaic; just as the article on David of *Lexicon der christliche Ikonographie der Heiligen*, vol. VI cols. 35-6 omits the Gaza mosaic and makes only a very cursory mention of the VI century Cyprus silver plates. For which see J. BECKWITH *The Art of Constantinople*, Phaidon, 1968, pp. 51-53, nos. 67 and 68.

43. PERKINS, p. 63. That the area was repainted and successfully is clear from the field notes (see prelim. reports) and was admitted even by Goodenough pp. 78-79. This wall was one of the first painted areas uncovered, and the archaeologists had a clear view of the over-painting but in their excitement omitted to photograph it, and within two hours exposure to the sun caused the under-painting to begin to appear through the top layer and soon each layer of paint was so blurred that none could be clearly distinguished from the others. This is no reflection on the quality of the archaeologists sent to deal with the excavation; no-one could have been prepared for the staggering nature of what they found. Present at the discovery was Du Mesnil du

of seated and standing, male and female musicians playing stringed instruments are commonly represented in the East, where they were popular⁴⁹, and most particularly if we remember that one was found at Dura directly behind the synagogue, in the fill between it and the city wall, and was published by Rostovzeff⁵⁰, the case for the identification of this particular lyre-player as Orpheus is weakened further.

In the end all that remains as a basis for the Orpheus/David assimilation is the "Phrygian" cap. Both Goodenough and Kraeling placed much emphasis on costume type in their attempts to identify the synagogue figures which were uninscribed, but Goldman in a recent survey of Near Eastern archaeological evidence⁵¹ warns that in the absence of contemporary writings to confirm the ascription of costumes, and especially in view of the finds at Shami in Iran itself, together with the fact that the Dura painters used Graeco-Roman as well as "Iranian" or "Parthian" costumes in their work, great caution is needed in using types of dress as a criterion for identifying the synagogue figures.

Summarily then, because of so many uncertainties, the most that can be said in favour of an influence of the Orpheus tradition in the Dura synagogue is that perhaps the artist fell back upon the best known of the current clichés for musicians to portray David as psalmist (?) in that role. How very insecure a basis, therefore, is the Dura painting on which to build a theory of the Jewish origin of the Christian Orpheus. It is clear, on present evidence, that a real Orpheus figure never existed either in Jewish literature or Jewish

art, and so could not have been the source of the Christian figure of the catacombs.

This negative inference seems to be confirmed from the Christian side by the absence of any reference to an Orpheus/David messianic tradition in the debate with the synagogue which is so marked a feature of second century Christianity, and is exemplified in such extant works as the *Dialogue with Trypho* of Justin Martyr c. 155-157 A.D., not very long before the Callixtus catacomb gives its proof of the existence of a Christian Orpheus tradition. The tone of Justin's dialogue, like that of his *Apologies* to the pagan world, is eirenic, showing a desire to link Judaism and Christianity by a heavy emphasis on the argument of Old Testament prophecy fulfilled in Christ⁵². Since David is included with the prophets as the author of prophetic psalms⁵³, and this is his whole value to Justin, he being nowhere regarded as a messianic type of Christ, one might reasonably expect the possibility of a reference to a common tradition of David and Orpheus the prophetic musician, particularly in the section in which Justin and Trypho discuss the value of Greek poetry⁵⁴, had such a tradition existed in contemporary Judaism, especially as the source of the Orpheus/Christ tradition which undoubtedly existed in contemporary Christianity.

That Orpheus was well-embedded in the Christian literary tradition before the appearance of the monumental evidence in the catacombs is clear from the regular mention of him in writers from the second century onwards, continuing through Clement in the third, Eusebius in the fourth to Augustine in the fifth and Boethius in the sixth⁵⁵.

gus from S. Paolo fuori le mura, Rome. See M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, 1966, p. 72 pl. (184a) 136a.

52. Ed. J. C. T. Otto, *Justin's Opera* I, Jena 3rd ed. 1876.

53. *Dialogue and Apologies* I and II passim where the psalms are quoted.

54. *Dialogue* 69 ff.

55. See as a selection of examples: Tatian I¹¹, Athenagoras XVII¹, Theophilus of Antioch I³⁰, Tertullian Apol. 21, Clement Strom I¹⁵, V⁴, Pseudo Clementine Recognitions X²⁰, Lactantius Div. Inst. I⁵, I, Augustine De Civ. Dei XVIII¹⁴, Boethius De. Con. Phil. III¹².

And I think that it is in the literary works of the second century that the clues to the reason for, and the meaning of, the later iconographical representations may be found to lie⁵⁶. The purely formal source of the iconography is obvious: the only models available to Christian artists for use were the innumerable pagan renderings of Orpheus charming the beasts. Representations of other episode of his legend e.g. Orpheus and Eurydice, his death at the hands of the Maenads, are extremely rare in pagan art, so it was the lyre-playing, beast-charming Orpheus they showed — particularly as it was this episode in the Orpheus story that was most patient of a Christian meaning. Here, on the matter of representation, a point of correction should be inserted with regard to the animals on the Christian sarcophagus of Porto Torres, Sardinia (fig. 9). Stern describes the animal to the left of Orpheus as a dog⁵⁷, but consultation of Pesce himself⁵⁸ shows that the creature

is not a dog but a griffin, fawning on Orpheus, as Pesce rightly describes it. The animal has a beard, hooked muzzle, pricked ears and a lion's paws. It also introduces the wild animal element into the Christian Orpheus group. As is well known, the griffin is an attribute of Apollo, and to find it here linked with Orpheus is of significance, since there are other indications elsewhere of an iconographical connection of Apollo and Orpheus which I hope to make clear as part of a study of the meaning of the Christian Orpheus on which I am at the moment engaged. In this present paper I am concerned only to show that origin of the figure has to be sought within the Christian tradition itself and not in a Jewish tradition of Orpheus assimilated to, and transformed into, David, for whose existence there is no evidence.

Oxford

Sister Charles MURRAY.

56. See the penultimate sentence of this article.
57. P. 6.

58. This consultation was made and the correction pointed out by J. M. C. Toynbee whom I warmly thank.

49. Cf. E. D. VAN BUREN, *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*. Yale Oriental Series: Researches 16, New Haven, 1930, pp. 235-240.

50. M. ROSTOVZEFF, *Dura and the Problem of Parthian Art*. Yale Classical Studies V, 1935, pp. 155-304, fig. 21.

51. B. GOLDMAN, *The Dura Synagogue Costumes and Parthian Art* in Gutmann pp. 53-74. That the "Phrygian" cap is an attribute appropriate to any musical figure, rather than specifically an attribute of Orpheus alone seems clear, for example, from the figure of Apollo, playing the lyre and wearing such a cap on the sarcophagus

DE L'ORPHÉE JUIF ET CHRÉTIEN.

Il est exact que le psaume 151 ne peut servir d'argument à l'hypothèse d'une implantation de la légende d'Orphée en milieu juif. L'étude et la traduction de ce psaume par I. Rabinowitz¹ — qui m'avaient échappé² — en apportent la preuve.

En revanche, il me paraît certain, malgré les objections de Sœur Ch. Murray, que dans la fresque de la synagogue de Doura-Europos, on a assimilé David à Orphée. Aucun des deux arguments de l'Auteur contre cette thèse ne me semblent valables. Sœur Murray pense que

1) on n'aurait connaissance nulle part ailleurs d'un Orphée peint après les animaux. Cet argument, de faible portée en soi, n'en a pas en ce qui concerne la fresque de Doura ; le panneau au musicien a été repeint au moins trois fois. Le lion de Juda appartient à une deuxième couche de peinture, mais a été préservé dans la troisième. C'est cette troisième couche qui donne le musicien. L'argument de Sœur Murray pourrait être pris en considération si le musicien avait été peint avant le lion. Dans ce cas, en effet, le musicien sans les animaux (en particulier le lion) ne serait pas nécessairement Orphée. Or, le contraire est vrai : on a joint au lion pré-existant le musicien.

2) On aurait voulu faire disparaître le lion en repeignant les feuilles de l'arbre qui avait appartenu à la première couche de peinture, ce qui revient à dire que le lion, et partant les animaux en général ne paraissaient pas indispensables à ceux

qui avaient commandé ces fresques. Or C. Kraeling, qui a décrit avec un soin exemplaire les diverses phases de cette peinture, dit du repeint des feuilles³ : « il est possible que les Anciens (de la communauté juive de Doura) se soient vu contraints de ré-introduire le dessin de l'arbre dans le panneau central en faisant peindre en forme de feuilles les endroits endommagés ». En effet, on distingue sur les planches XXXIV et LXXIV de l'ouvrage de Kraeling (dont la première semble reproduire une aquarelle) des feuilles peintes sur le lion, mais aussi sur le musicien, qui, cependant, n'ont nullement pu faire disparaître ces deux figures. Aussi n'y a-t-il pas lieu de les dissocier l'une de l'autre ; au contraire, elles ont dû former, dans l'idée des commanditaires un groupe homogène et uni.

Rien de moins surprenant que l'assimilation de l'image de David à celle d'Orphée, puisque les données essentielles de l'iconographie de l'une appartiennent aussi à celle de l'autre. En se souvenant que l'on a représenté à Gaza, 250 ans après Doura, David charmant les animaux sous les traits d'Orphée, on admettra sans hésiter qu'une tradition solidement établie dans l'art juif assimilait David le psalmiste à Orphée le musicien-enchanteur. Qu'il faille en tirer la conclusion qu'il en fût de même dans le domaine de la pensée religieuse, n'est point sûr. En l'absence de documents écrits nous ne pouvons nous prononcer.

H. STERN.

1. I. RABINOWITZ, *The Alleged Orphism of 11 Q Pss 28*, dans *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*, t. LXXVI, 1964, p. 193-200.

2. H. STERN, *Orphée dans l'art paléochrétien*, dans *Cahiers archéologiques*, t. XXIII, 1974, p. 1-16.

3. *The Excavations of Dura-Europos, Final Report VIII, Part I. The Synagogue* par C. KRAELING, New-Haven-Yale, 1956, p. 227, note 898.

A PROPOS DU REPAS FUNÉRAIRE : CULTES ET SOCIABILITÉ

« In Christo Deo, pax et concordia sit convivio nostro »

par Paul-Albert FÉVRIER

Lors d'une visite de la catacombe de Pierre et Marcellin avec Jean Guyon¹, je revis les peintures où Irène et Agapè servent à des banquets. Me revint à l'esprit le souvenir d'une mosaïque de Tipasa ; au centre d'un lit de repas, sont invitées à être présentes Paix et Concorde. Hasard et curiosité ancienne portée aux monuments et aux rites qui entourent la mort, m'ont incité à mettre à l'épreuve la validité du rapprochement. Aussi en suis-je venu à situer ces textes et monuments dans le contexte d'une sociabilité antique et dans la réalité d'une convivialité.

* *

Au bas de la nécropole occidentale de Tipasa de Maurétanie, près du rivage, les fouilles de Mounir Bouchenaki² ont mis au jour plusieurs enclos. Lorsque l'on accédait à l'un d'eux en venant du nord, on voyait, le long du mur sud, une construction en maçonnerie (fig. 1) ; immédiatement à côté, une porte donnant accès à un caveau décoré de peintures : paons, oiseaux, guirlandes de fleurs. Sur la paroi droite de l'entrée, une esquisse faite d'un trait noir montre un person-

nage, une femme sans doute, qui présente un objet indéterminé.

La construction en maçonnerie est semblable à bien d'autres que l'on connaît à Tipasa : c'est un lit en forme de sigma qui entoure, sur trois côtés, une mosaïque dont le texte était lisible non par ceux qui avaient pris place autour mais soit par ceux qui entraient dans le caveau, soit par ceux qui montaient s'allonger. *In (Christo) Deo, pax et concordia sit convivio nostro*. Tel est le texte, placé dans un décor de poissons³, qui atteste la réalité du repas et la nécessaire présence de la paix et de la concorde qui doivent le guider (fig. 2).

Un autre élément architectural est à relever : une petite citerne est accolée à ce que l'on peut appeler *mensa*, pour utiliser le vocabulaire de nombreuses inscriptions africaines⁴. Un conduit permettait de faire écouler le liquide vers la table, selon un procédé qui a été reconnu en d'autres points de la nécropole.

À la *Pax* et à la *Concordia* de Tipasa, font pendant les servantes de peintures funéraires romaines où *Irene* et *Agape* sont invitées à assurer le service même de la table. Sur la voie Labicane, Antonio

1. Qui a commencé une étude d'ensemble de la catacombe, durant son séjour à l'École française de Rome : *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1975, p. 513-514. Voir aussi dans les dossiers d'*Archeologia*.

2. M. BOUCHENAKI, *Nouvelle inscription de Tipasa (Maurétanie césarienne)*, dans *Mitt. des deutschen arch. Inst., Röm. Abteilung*, t. LXXXI, 1974, p. 301-311. Sur l'ensemble de la nécropole, *id.*, *Fouilles de la nécropole occidentale de Tipasa (1968-1972)*, Alger, 1975.

3. Comme à Tenès : F. DE PACHÈRE, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, t. III, Paris, 1911, p. 507, n° 446 = *C.I.L.* VIII, 9693 = *I.L.C.V.* 614.

4. P.-A. FÉVRIER, *Remarques sur les inscriptions funéraires datées de la Maurétanie césarienne orientale*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. LXXXVI, 1964, p. 110-115. Voir aussi la communication à paraître, faite lors du IX^e congrès international d'archéologie chrétienne de Rome, sur le culte des morts.

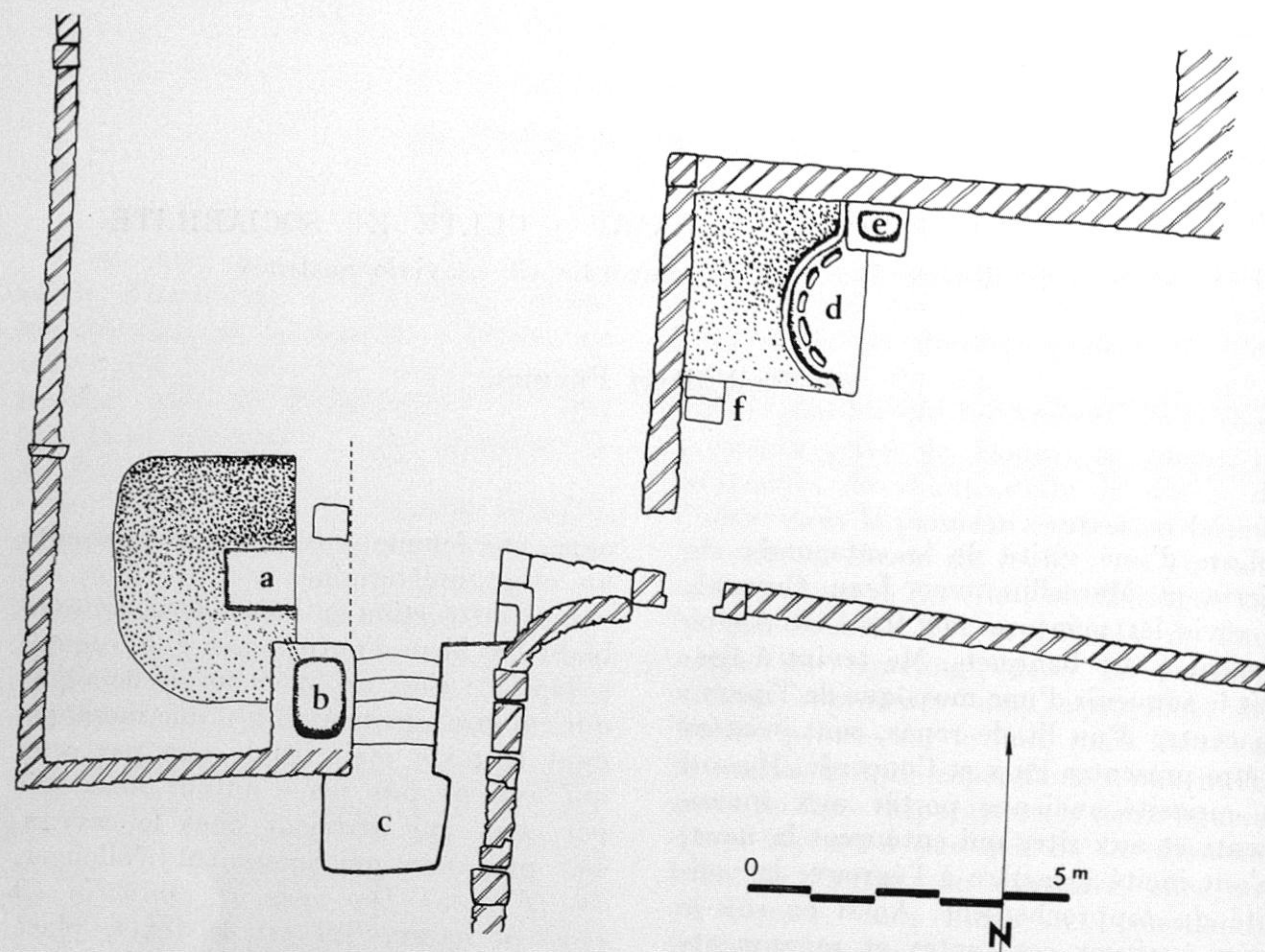


Fig. 1. — Plan de l'aera de Tipasa. a : lit et table de repas avec inscription *pax et concordia...* ; b : petit bassin ; c : crypte funéraire ; d : autre *mensa* dans un enclos jointif ; e : petit bassin ; f : escalier. Plan dressé par S. Roucole d'après M. Bouchenaki.

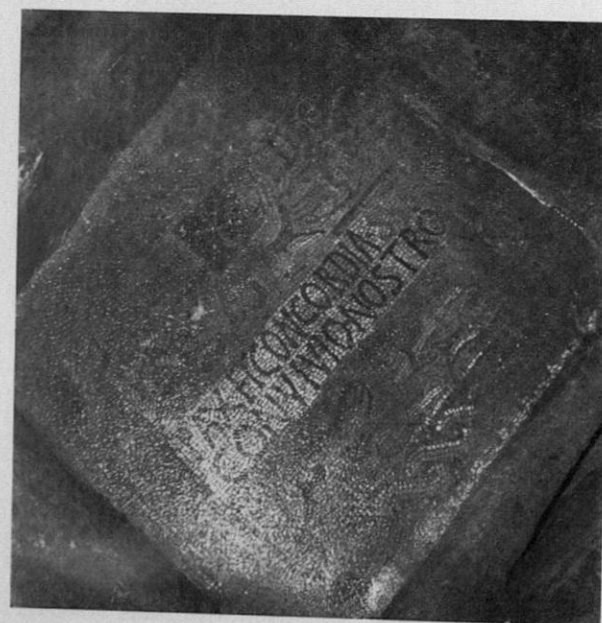


Fig. 2. — Inscription de Tipasa

Bosio avait reconnu, dans une galerie, un arcosolium : du repas, le service est assuré par un garçon aux cheveux courts qui tend un gobelet et peut-être par une fillette⁵. On lit à gauche : *Irene da calda* ; à droite : *Agape misce mi*. Trois hommes sont allongés et banquettent ; une femme est assise à gauche. Devant eux, un trépied avec un poisson, et une amphore (fig. 3).

En 1851, en continuant la fouille de la

5. Ant. BOSIUS, *Roma sotteranea*, Rome, 1632, p. 391 ; G.-B. DE ROSSI, dans *Bull. di arch. crist.*, s. 4, t. I, 1882, p. 113, pl. III ; G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, pl. 157, 1. Indiqué par A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1975, p. 53, n° 39.

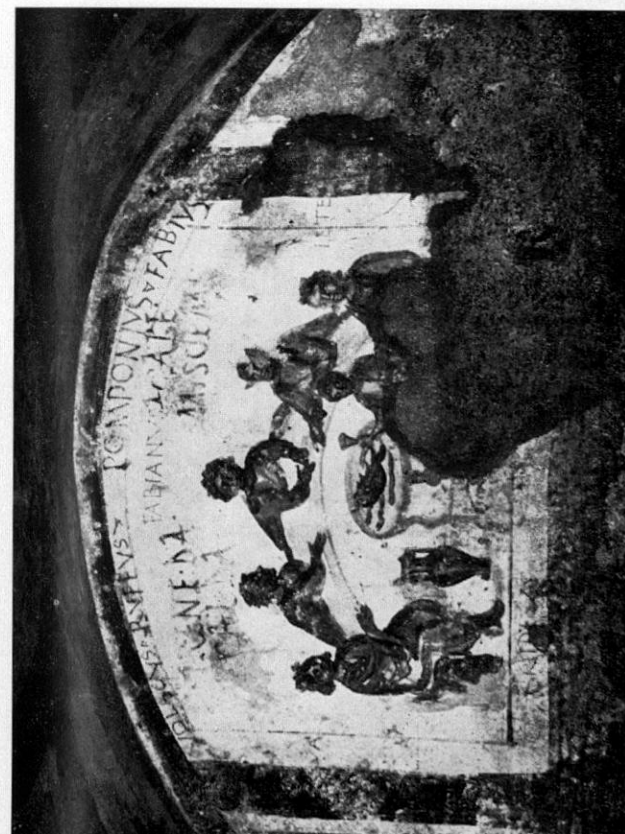
Cette peinture comme les suivantes ont été utilisées dans les rapports contradictoires de L. DE BRUYNE et J. KOLLWITZ : *Akten des VII intern. Kongresses für christliche Archäologie*, 1901, p. 100.



Fig. 5. — A l'extrémité de la galerie A 1 ; presque en face du cubiculum de Gaudentia (Cliché P.C.A.S.).



Fig. 6. — Cubiculum A 1 dit de Gaudentia (Cliché P.C.A.S.).



Catacombe de Pierre-et-Marcellin. Scène de banquet découverte par Bosio (Cliché P.C.A.S.).

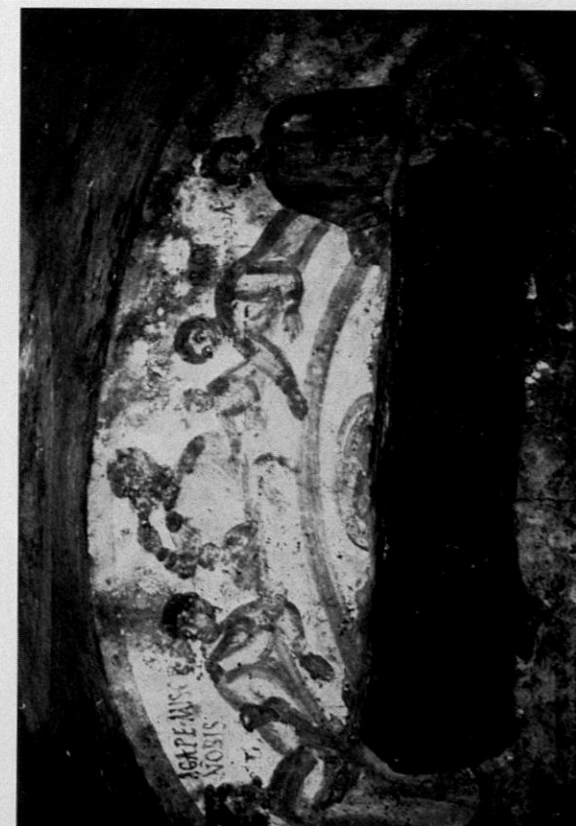


Fig. 4. — Cubiculum du Tricliniarque. Paroi du fond (Cliché P.C.A.S.).

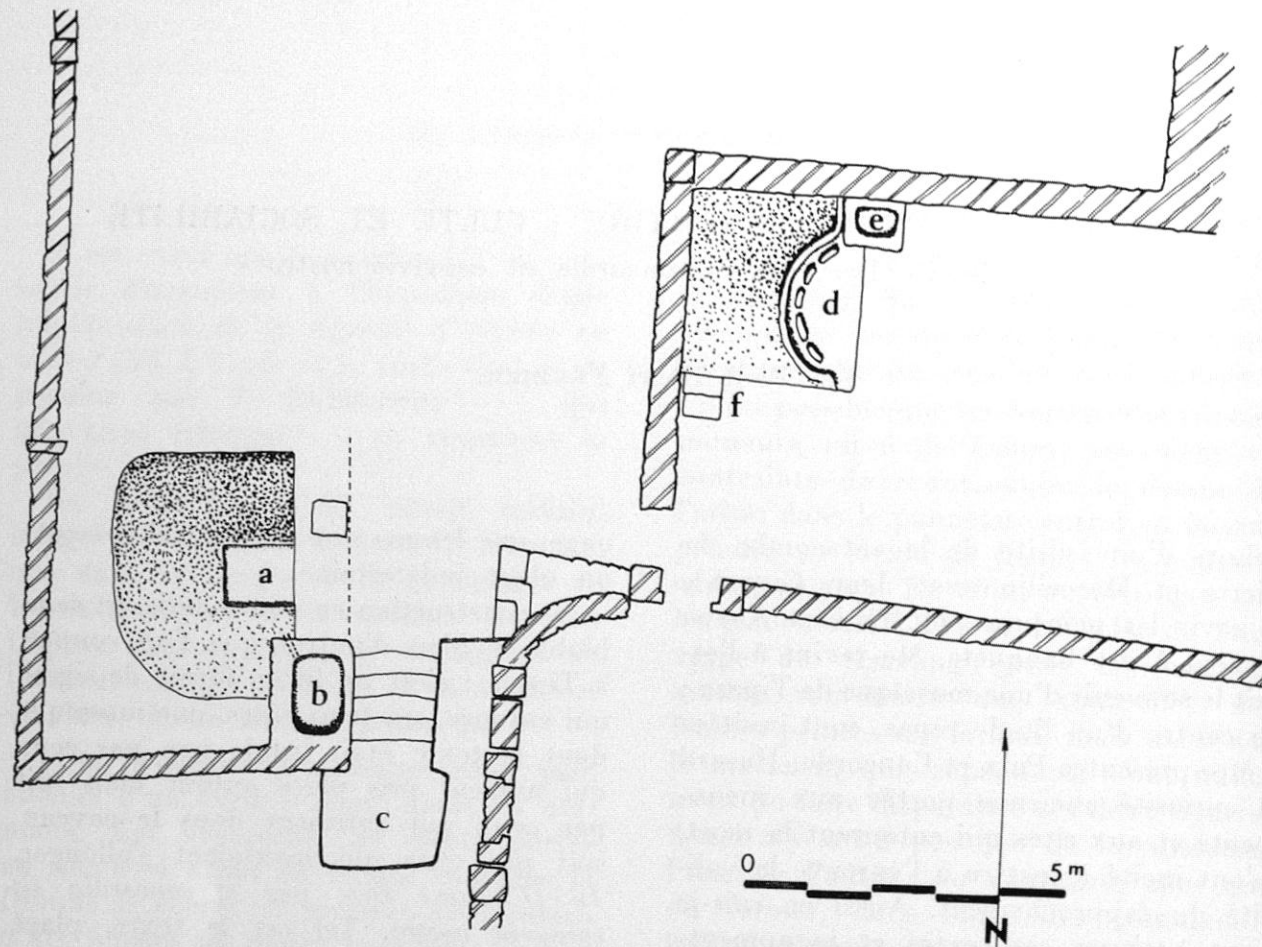


Fig. 1. — Plan de l'aera de Tipasa. a : lit et table de repas avec inscription *pax et concordia...* ; b : petit bassin ; c : crypte funéraire ; d : autre *mensa* dans un enclos jointif ; e : petit bassin ; f : escalier. Plan dressé par S. Roucole d'après M. Bouchenaki.

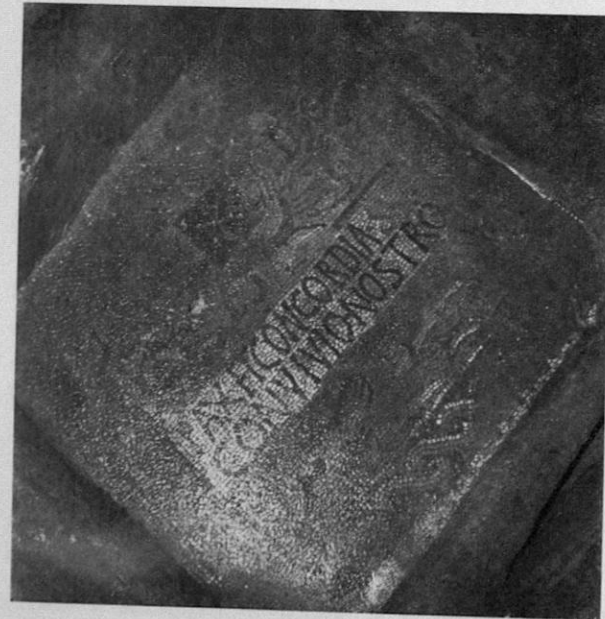


Fig. 2. — Inscription de Tipasa (Cliché M. Bouchenaki).

Bosio avait reconnu, dans une galerie, un arcosolium : du repas, le service est assuré par un garçon aux cheveux courts qui tend un gobelet et peut-être par une fillette⁵. On lit à gauche : *Irene da calda* ; à droite : *Agape misce mi*. Trois hommes sont allongés et banquettent ; une femme est assise à gauche. Devant eux, un trépied avec un poisson, et une amphore (fig. 3).

En 1851, en continuant la fouille de la

5. Ant. BOSIUS, *Roma sotteranea*, Rome, 1632, p. 391 ; G.-B. DE ROSSI, dans *Bull. di arch. crist.*, s. 4, t. I, 1882, p. 113, pl. III ; G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, pl. 157, 1. Indiqué par A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1975, p. 53, n° 39. Cette peinture comme les suivantes ont été utilisées dans les rapports contradictoires de L. DE BRUYNE et J. KOLLWITZ : *Akten des VII intern. Kongresses für christliche Archäologie, Trier, 5-11 september 1965*, Rome-Berlin, 1969, p. 29-158 et 159-241. Voir donc pl. IX, fig. 14 ; XXII, fig. 32 et 33 ; XCI, fig. 137 et 138 ; XCV, fig. 142 ; XCVIII, fig. 145 ; CVIII, fig. 157.



Fig. 5. — A l'extrémité de la galerie A.1 ; presque en face du cubiculum de Gaudentia (Cliché P.C.A.S.).



Fig. 3. — Catacombe de Pierre-et-Marcellin. Scène de banquet découverte par Bosio (Cliché P.C.A.S.).



Fig. 6. — Cubiculum A.1 dit de Gaudentia (Cliché P.C.A.S.).

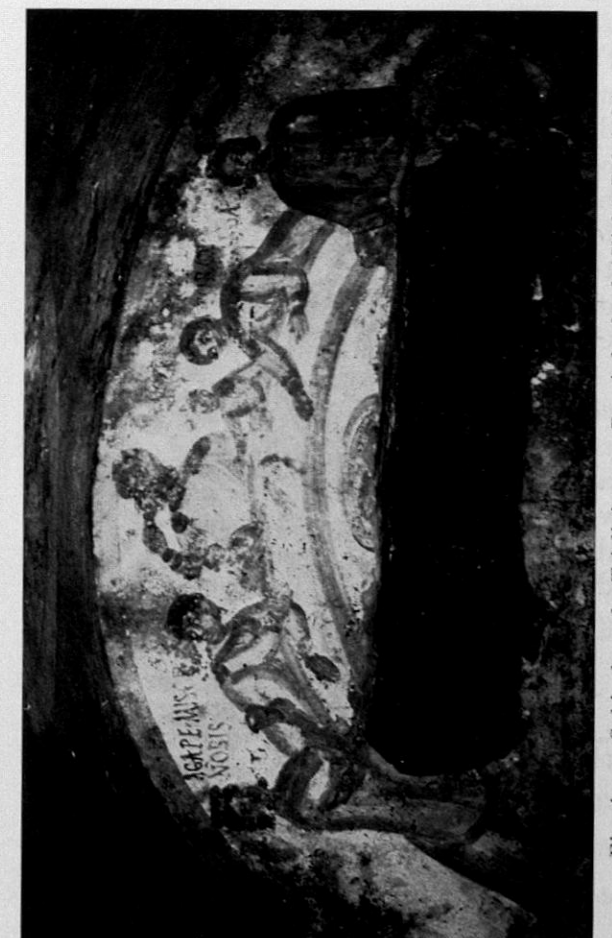


Fig. 4. — Cubiculum du Tricliniarque, Paroi du fond (Cliché P.C.A.S.).

même région, De Rossi a découvert le cubiculum Ak, dit du Tricliniarque, qui ouvre sur la galerie A 7, parallèle à la précédente trouvée par Bosio. Dans l'arcosolium du fond de cette chambre funéraire (fig. 4), trois adultes ont pris place sur un lit : l'un boit, les autres tendent la main vers la table dont un aperçoit que le sommet ; peut-être un poisson y est représenté. Entre ces trois convives sont deux personnages plus petits qui répètent le geste de la main tendue : sans doute des enfants. A gauche une servante présente un gobelet : un des convives se tourne vers elle comme pour dire ce qu'on lit : *Agape misce nobis*. A droite, une autre femme apporte ce qui pourrait être une cruche : *Irene porge calda*⁶.

Ces deux galeries dépendent d'une galerie A 1 dans laquelle sont peintes, presque face à face, deux scènes de repas. Un arcosolium (fig. 5) montre trois hommes allongés ; devant eux est placé un trépied où est posé un poisson (?). A droite, une servante brandit un gobelet. Au dessus de la scène se lit : *Agape porge calda* ; *Irene misce*. Il y a des chances pour que l'injonction s'adresse à la servante et à un jeune dont on entrevoit le sommet de la tête, à gauche⁷. Au fond du cubiculum de Gaudentia, est peint un autre banquet (fig. 6), de cinq personnes cette fois ; à gauche, on distingue, mal, une tête juvénile ; à droite apparaît le buste d'une jeune-fille qui porte le gobelet. On lit : *Agape da calda*, *Irene misce*⁸.

Dans cette partie de la catacombe éloignée du lieu où étaient vénérés Pierre et Marcellin, les recherches menées, il y a quelques années, ont amené la découverte de nouvelles peintures. La région des « nouvelles Agapè » est très proche des anciennes. Jean Guyon pense que les galeries A 1 et A 7 déjà vues dépendaient

de la région Y et de sa galerie maîtresse, tout comme la galerie I 4 qui mène à ces peintures.

Sur une galerie, s'ouvre une chambre funéraire I f dont voûte et parois ont été peintes mais dont tous les loculi n'ont pas reçu de sépultures. Deux arcosolia y sont décorés. Celui de gauche montre quatre hommes allongés autour d'une petite table recouverte d'un tissu et sur laquelle est posé un poisson. Une servante, la taille serrée par une ceinture, tend un gobelet. Au dessus : *Agape misce*⁹ (fig. 7). Sur l'arcosolium du fond (fig. 8), cinq hommes — deux sont barbus — ont pris place ; les uns tendent la main vers la table, les autres portent à la bouche quelque chose qui paraît être un gobelet. Deux servants sont présents : une fillette avec carafe et gobelet de verre (*Irene*) et un garçon, plus petit. L'originalité de la scène réside dans la présence, à gauche, d'un haut support où est juché un vase, d'une pierre et de plantes : ce qui situe la scène dans un paysage de jardin¹⁰.

Tout près de cette chambre, s'embranchent une galerie I 3 où deux banquets sont peints, l'un dans un arcosolium de la galerie, l'autre à l'intérieur d'un cubiculum jointif. Dans l'arcosolium B, quatre hommes sont allongés. Il y a une seule servante ; elle porte un nom différent des autres. *Sabina misce*, lit-on. Le peintre a davantage insisté sur les détails de la boisson : un vase pansu est placé à gauche ; deux bouteilles, une aiguière et une carafe renversée accompagnent la table. Sur celle-ci, un poulet, ce qui est aussi nouveau¹¹. Dans la chambre 1 h (fig. 9 et 10), la scène traditionnelle est scindée en deux. Sur la voûte de l'arcosolium du fond, face à un orant, une servante s'approche, une aiguière à la main, d'un récipient

6. G. B. DE ROSSI, dans *Bull. di arch. crist.*, s. 4, t. I, 1882, p. 114 et pl. IV ; G. WILPERT, *Le pitture...*, pl. 133, 2 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 54, n° 45.

7. G. WILPERT, *Le pitture...*, pl. 157, 2 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 54, n° 47.

8. G. WILPERT, *Le pitture...*, pl. 184 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 55, n° 50.

9. Ant. FERRUA, *Una nuova regione della catacomba dei ss. Marcellino e Pietro*, dans *Riv. di arch. crist.*,

t. XLIV, 1968, p. 51-52, fig. 20 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 62, n° 78.

10. Ant. FERRUA, dans *Riv. di arch. crist.*, t. XLIV, 1968, p. 53-54 et fig. 53 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 62, n° 78.

11. Ant. FERRUA, dans *Riv. di arch. crist.*, t. XLVI, 1970, p. 33-35 et fig. 22 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 61, n° 75.



Fig. 9. — Lunette de l'arcosolium du fond du cubiculum 1 h (cliché P.C.A.S.).



Fig. 10. — Paroi gauche de la lunette de l'arcosolium du fond du cubiculum 1 f (Cliché P.C.A.S.).

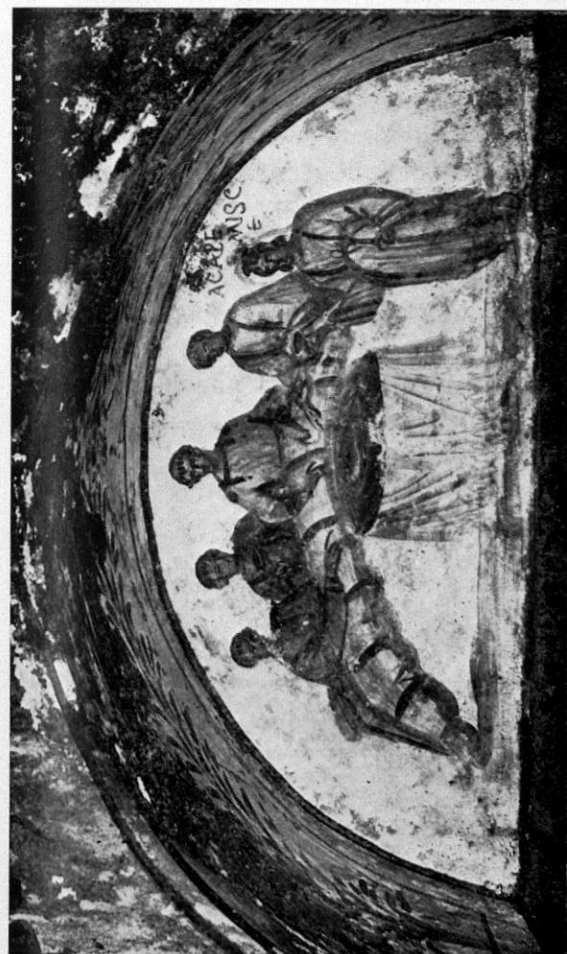


Fig. 7. — Cubiculum I f, paroi de gauche (Cliché P.C.A.S.).



Fig. 8. — Paroi du fond du cubiculum I f (Cliché P.C.A.S.).

ovale porté par un trépied. Deux hommes sont sur le lit en sigma. A droite, une femme est assise qui tend la main vers une servante qui arrive avec un gobelet dans la main droite. L'inscription est : *misce mi, Irene*¹².

* *

Puisque nous avons la chance de nous trouver devant des monuments et des peintures où quelques inscriptions peuvent aider à une interprétation, je propose de partir de ces textes, avant d'en venir au repas lui-même et à sa représentation.

Regroupons les paroles de la catacombe¹³ :

<i>Sabina, misce</i>	
<i>Irene</i>	
<i>misce mi, Irene</i>	
<i>Agape, misce</i>	
<i>Agape, da calda</i>	
<i>Agape, da calda</i>	<i>Irene, misce</i>
<i>Agape, porge calda</i>	<i>Irene, misce</i>
<i>Agape, misce nobis</i>	<i>Irene, porge valda</i>
<i>Irene, da calda</i>	<i>Agape, misce mi</i>

La présence, au moins une fois, d'une servante qui porte un surnom sans signification symbolique apparente, *Sabina*, invite à se rappeler que des personnes se sont appelées *Concordia* (ou *Concordius*), *Irene* (ou *Ireneus*), *Agape*¹⁴. *Pax*, par contre, paraît inconnue : mais existent les dérivés *Pacatus* ou *Pacatianus* ; absence d'autant plus surprenante que *Sofia*, *Fides*,

Spes, *Caritas* ont été donnés comme noms¹⁵. La juxtaposition même d'*Irene* et d'*Agape* est attestée, qu'il s'agisse de sœurs comme à Ostie ou Rome¹⁶ ou de martyrs, comme ceux de Salonique¹⁷.

Sont donc appelées à servir des femmes — jeunes à en juger par les images — que secondent parfois des garçons, comme dans la peinture la plus anciennement retrouvée. Mais avant de mieux voir le rôle que ces servantes jouent, considérons plus précisément le couple que constituent *Ειρήνη* et *Αγάπη*, ainsi l'autre couple de Tipasa, *Pax* et *Concordia* dont l'équivalent est *ὁμόνοια*.

Lorsque l'on sait le rôle qu'ont eu à jouer les abstractions divinisées dans le monde profane, l'on est moins étonné de saisir ces rencontres et ces répétitions, sans doute devenues très banales. Dans le droit fil des Actes des apôtres (III,42-47), se place le texte de Clément de Rome adressé aux Corinthiens : *ὁμονοοῦντας... ἐν ἀγάπῃ καὶ εἰρήνῃ*¹⁸ qui souligne en peu de mots des thèmes chers à l'auteur, le lien entre Concorde, Paix et Charité¹⁹. L'analyse des textes de la patristique est souvent revenue sur ces rencontres et leurs rôles dans la vie de l'Église²⁰. Ces termes s'épaulent sont capables d'être utilisés dans des contextes très divers ; ils répondent à la fois à un certain nombre d'idées véhiculées par l'idéologie politique²¹, par un stoïcisme qui fait de l'ordre du monde un modèle pour la conduite humaine,²² voire par ce qui est devenu le sens commun, véhiculé par la philoso-

phie syncrétiste qui imprègne le milieu romain.

Ces mots du vocabulaire politique comme de la propagande de la Rome chrétienne²³, ces abstractions qui ont pu devenir objet d'un culte ou s'attacher à l'identité d'un citoyen, sont devenus les mots qui accompagnent le défunt dans la tombe. Ne manquent pas, en effet, à Rome comme à Carthage, les formules comme *in irene et pace*²⁴. Aussi ne devons-nous pas être surpris de les retrouver, comme pour garder le repas de ces *ebrietas*²⁵ ou de ces *vinolentiae*²⁶ qu'Augustin réprouvait sur les tombes des martyrs ou Zénon de Vérone sur celle des défunts²⁷. Lorsque dans le Pédagogue, Clément d'Alexandrie, soucieux de coller au vécu comme d'élever l'âme, montre comment se conduire dans le repas, il dit : « C'est avec charité qu'il faut prendre les repas »²⁸, peu après avoir réprimandé ceux qui « usant d'un langage sans retenue, osent appeler « agape » certains petits soupers qui exhalent le fumet des rôtis et des sauces »²⁹. Il y a là un souci de modération qui reste très en delà des règles qui, au témoignage de Philon, étaient imposées aux Thérapeutes ; mais on n'est pas loin de la réprobation que le philosophe exprime face à « la passion du luxe » et au « confort italien » dans les banquets, imités par les Grecs et les Barbares³⁰.

A un premier niveau d'analyse qui veut rester sensible à la fonction du repas et au sens obvie des images, se retrouve donc à Tipasa, comme à Pierre-et-Marcelin, ce qui est devenu banalité pour des moralistes soucieux de donner des règles aux chrétiens vivant dans une société

dont ils voyaient les contraintes et les qualités. Ceci doit d'autant moins surprendre que le reste des images souligne les liens entre la représentation du repas, celui qui accompagne le mort, comme celui de la vie quotidienne, car de l'un à l'autre le lien est aussi étroit qu'entre la tombe et la maison.

Revenons donc aux textes de la catacombe romaine. Sauf dans un cas, le nom de la servante est suivi (une fois, précédé) d'un ordre à l'impératif : *misce, da, porge*. Puis un datif : *mi* ou *nobis*. *Misce* est toujours employé sans complément direct. Par contre, *porge* ou *da* est suivi de *caldā* qui pourrait être un neutre pluriel, mais qui — d'autres inscriptions vont le montrer — doit être une forme banale d'accusatif féminin : *caldā(m)*. On apporte donc quelque chose de chaud et l'on mélange.

Dans la peinture, on distingue toujours deux choses : ce qui est sur la table, un poisson et, une seule fois, peut-être un poulet, et ce qui est porté, présenté ou bu. Les servantes apportent des gobelets ou des carafes, parfois les deux ; les aliments ne sont pas portés. Les hommes allongés boivent ou tendent la main comme vers la table. Il y a donc de fortes chances pour que ce qui est apporté soit ce qui est appelé *caldā*.

Nous possédons, pour Rome même, la loi d'un collège qui, pour le jour de la naissance de l'empereur Hadrien et pour un autre jour inconnu, prévoit des distributions de sportules et le service, *ad tetrastylum*, de pain, de vin et d'une autre chose : *panem et vinum et caldam*³¹. Une autre loi de collège romain fait référence

12. Ant. FERRUA, dans *Riv. di arch. crist.*, t. XLVI, 1970, p. 23-26 et fig. 15-16 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 61, n° 76.

13. *Inscriptiones christianae urbis Romae*, éd. Ant. FERRUA, t. VI, Rome, 1975, n° 15948, 1594, 15949, 15946, 15945 (I.L.C.V. 1569 e et f), 15944 (I.L.C.V. 1569 g et h), 15493 (I.L.C.V. 1569 c et d), 15942 (I.L.C.V. 1569 a et b).

14. I. KAJANTO, *Onomastic studies in the early christian inscriptions of Rome and Carthage*, Helsinki, 1963, p. 88-92.

15. H. I. MARROU, *Dame Sagesse et ses trois filles*, dans *Mélanges offerts à Mademoiselle Christine Mohrmann*, Utrecht, 1963, p. 177-183.

16. I.L.C.V. 1355 et suppl., 4529, sans doute 4529 adn et 3816.

17. *Ausgewählte Martyrakten*, éd. R. Knoll et G. Krüger, Tübingen, 1929, p. 95-100.

18. CLÉMENT DE ROME, *Épître aux Corinthiens*, 62, 2, éd. A. Jaubert, Paris, 1971, p. 201.

19. *Ibid.*, 20, 10, p. 126-137 ; 60, 4, p. 198-199 ; 62, 2, p. 200-201 ; 63, 2, p. 202-203 ; 65, 1, p. 203. Et sur le second couple : 49, 5, p. 180-181 ; 50, 5, p. 182-183.

20. H. PETRÉ, *Caritas, Étude sur le vocabulaire latin de la charité chrétienne*, Louvain, 1948 ; M. SPANNEUT, *Tertullien et les premiers moralistes africains*, Paris, 1969, p. 89 ; E. DINCKLER, s.v. *Fried*, dans *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. VIII, fasc. 59-60, 1970, col. 467.

21. J. Cl. RICHARD, *Pax, concordia et la religion officielle de Janus à la fin de la république romaine*, dans *Mél. d'arch. et d'hist.*, t. LXXV, 1963, p. 303-386. Voir par ex. : SALLUSTE, *Lettres et discours*, I, 24, éd. A. Ernout, Paris, 1941, p. 280 ; DION CASSIUS, *Histoire*, LIV, 35, 2, éd. E. Cary, Londres, 1960, p. 373 ; TACITE, *Histoires*, III, LXX qui fait écho à CICÉRON, *Philippiques*, X, 8.

22. A. JAUBERT dans son édition de Clément de Rome, p. 34 ; M. SPANNEUT, *Le stoïcisme des Pères de l'Église*, Paris, 1957, p. 372-377 ; R. MINNERATH, *Les chrétiens et le monde*, Paris, 1973, p. 17-34.

23. Ch. PIETRI, *Concordia apostolorum et renovatio urbis (culte des martyrs et propagande pontificale)*, dans *Mél. d'arch. et d'hist.*, t. LXXIII, 1961, p. 275-322.

24. I.L.C.V. 2715-2724 ; C.I.L. VIII, 14230 à quoi on ajoutera un exemple prétendu juif signalé par le P. FÉRON, dans *Cahiers de Byrsa*, t. I, 1950, p. 199-201 et pl. VII. D'où aussi C.I.L. VIII, 18714 = I.L.C.V. 2822 : *in pace et concordia* qu'il faut bien situer dans ce contexte religieux et non dans une propagande pour l'unité.

25. AUGUSTIN, *Epist.* XXII, 3, *Patr. lat.*, t. XXXIII, col. 91 ; et 6, col. 92 ; *in coemeteriis, ebrietas et luxuriosa convivia*. Voir aussi XXIX, 10-11, col. 119-120.

26. AUGUSTIN, *Epist.*, XXIV, 10, col. 119 : *de basilica Petri apostoli quotidianae vinolentiae proferuntur exempla*. Sur cette littérature moralisatrice : F. VAN DER MEER,

Augustin pasteur d'âme, Paris, 1959, t. II, p. 287-367 ; S. POQUE, *Spectacles et festins offerts à Augustin d'Hippone pour les fêtes des martyrs*, dans *Pallas*, t. XV, 1968, p. 103-125 ; P. BROWN, *La vie de saint Augustin*, Paris, 1971, p. 243-245.

27. ZÉNON DE VÉRONE, *Sermo* I, 15, 6, *Patr. lat.*, t. XI, col. 483-484 ; J. DOIGNON, *Refrigerium et catéchèse à Vérone au IV^e siècle*, dans *Hommages à M. Renard*, t. II, Bruxelles, 1969, p. 220-239.

28. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue*, II, 116, Paris, 1965, éd. Cl. Montdesert et H. I. Marrou, Sources chrétiennes, n° 108, p. 40-43.

29. II, 1, 8, p. 16-17.

30. PHILON, *De vita contemplativa*, 48, Paris, 1963, éd. F. Daumas et P. Miquel, p. 112-113.

31. C.I.L. VI, 33885 = I.L.S. 7214.

à des amphores de bon vin, à des pains, et à *stationem caldam cum ministerio* ³².

Dans la satire V de Juvénal, le serviteur gétule est ainsi décrit : « Un garçon qui vaut tant de milliers de sesterces, ne sait pas faire le mélange pour de pauvres hères... Chargé de distribuer l'eau chaude et l'eau froide, répond-il seulement à tes appels » ³³. Et dans le Satiricon : « *puer alexandrinus ... caldam ministrabat* » ³⁴. Nombreuses aussi les allusions chez Martial. Ironiques : « l'eau chaude eut depuis longtemps manqué, si tu ne buvais ton vin pur » ³⁵. Ou encore : « *Frigida non derit, non derit calda petenti* » ³⁶. Clément d'Alexandrie, lui aussi, n'ignore pas cet usage de mélanges chauds ; il y trouve un argument pour déconseiller les coupes d'argent et d'or : « si on y verse un liquide chaud, ces objets tout brûlants sont dangereux à prendre et si, au contraire, on y verse quelque chose de glacé, la matière de la coupe se détériore » ³⁷.

L'usage s'est conservé, même dans la tradition monastique, du moins celle de l'Occident qui, à la différence de l'Orient, n'a pas refusé l'usage du vin. Dans la règle du Maître, il est, à deux reprises, question du service des boissons. Au cours du repas quotidien, on sert au début du vin pur ; à quoi s'ajoute, l'été, quatre fois, une boisson chaude, *caldos*. Si l'on a pris le repas, le cellérier propose d'ajouter une tournée supplémentaire, un mélange chaud d'eau et de vinaigre. Durant l'hiver, à la sixième heure ou à la neuvième, on sert aussi des boissons chaudes ³⁸.

Boire froid est une tradition du monde grec, passée comme mode dans la tradi-

tion romaine ³⁹. Boire chaud est une autre forme de la beuverie. Dans un cas comme dans l'autre, il y a mélange. Comme l'a marqué dans sa récente thèse ⁴⁰, Pierre Villard : « Le mélange est inséparable de la beuverie grecque. Il n'exclut pas l'ivresse, mais l'ivresse sera, dans sa lente montée, comme même dans sa culmination, admise dans la société. La réprobation, elle, s'attachera aux ivresses trop fréquentes, comme au fait de boire au delà des normes ».

Par ailleurs, la différence entre les aliments posés et les boissons apportées et réclamées peut trouver sa justification dans le caractère même du rite social du *συνέσιον*. Revenons à notre modèle de vertu qu'est le Pédagogue : « il ne convient pas non plus de manger et de boire en même temps, car c'est le comble de l'intempérance » ⁴¹. Et un peu plus loin : « Ceux qui sont dans la force de l'âge, s'ils prennent part chaque jour au déjeuner, doivent ne manger que du pain et s'abstenir absolument de boire » ⁴².

Le rapprochement entre le *συνέσιον* et le repas funéraire s'impose d'autant plus à l'esprit que quelques textes laissent voir qu'il peut avoir lieu le soir. Ainsi en témoigne l'inscription de Satafis, en 299 : « quand nous arrivons à une heure tardive », racontant des histoires, l'on mange et l'on boit ⁴³.

L'on mange donc : la fréquence de la représentation du poisson ne peut être un hasard, puisque qu'on le retrouve sur les tables d'offrandes placées sur la tombe, en Afrique — ainsi à Timgad ⁴⁴. La viande est aussi servie, mais surtout le pain que

nous avons vu présent dans les distributions des lois des collèges et que l'on retrouve dans les générosités municipales : *panem et vinum, tauros II ... verbeces XXV* ⁴⁵. Ce qui me paraît suffisant pour justifier les corbeilles de pain si fréquemment représentées dans les repas des catacombes, voire même les pains représentés sur les *loculi*. L'on boit un mélange de vin et d'eau chaude : c'est la *mixtio* à laquelle font allusion des textes ⁴⁶. Tel apparaît le *convivium* auquel la mosaïque de Tipasa invite Paix et Concorde. Le terme même évoque à la fois l'idée de repas, mais aussi celle d'association. Ainsi lit-on sur une pierre : « si quelqu'un, après notre mort, aura voulu ouvrir notre tombe, qu'il verse cent deniers *convivio veteranorum sive martensium* » ⁴⁷. Dans un autre texte de Fano ⁴⁸, on interdit d'enterrer des étrangers et l'on permet repas et rencontres : « *tantummodo convivi(u)m copulantibus vel refrigerantibus* ». Le terme est utilisé aussi pour les dons faits par les magistrats : « *dedit plebi urbana ad epulum convivii* » ⁴⁹.

Ce repas et ces boissons qui pouvaient conduire à des excès auquel le peintre de l'arcosolium de Sabina a été sensible — Mgr Lucien de Bruyne parle de « l'expressionisme hagard des convives » —, sont essentiellement des repas d'hommes : des femmes servent ; des hommes seuls sont allongés sur le lit, autour du trépied. Lorsqu'une femme intervient, elle est à part, assise sur un fauteuil ; et encore est-ce une exception, mais qui se justifie, à la fois par la tradition iconographique du repas hellénique ⁵⁰ et par la coutume. Synésius de Cyrène ne montre-t-il pas le tableau inconvenant d'une nièce, assise

sur son pliant aux pieds d'argent, auprès de la tombe de son oncle ; elle était parée comme pour recevoir son ami ⁵¹. La femme était traditionnellement exclues, dans le monde hellénique, du banquet suivi de boisson, acte social qui est le fait d'hommes adultes. Il n'en demeure pas moins que des femmes et même des jeunes gens ont pu être introduits, sinon l'on ne comprendrait guère les conseils précis que donne Clément d'Alexandrie ⁵² ou une image comme celle de la « chapelle grecque » de Priscille ⁵³. Il n'en demeure pas moins que les peintures de la catacombe de Pierre-et-Marcellin traduisent une fidélité très grande aux traditions de sociabilité et à leurs représentations. Cette fidélité est d'autant plus intéressante à considérer qu'elle maintient un déséquilibre entre les représentations des hommes et des femmes, dans un monde où la femme à sa place : que l'on pense à l'alternance orant/orante ou aux scènes de la vie intellectuelle.

* *

Voilà donc analysées les différentes composantes des peintures et des textes de la catacombe romaine et de Tipasa. La réalité du monument de Tipasa — un vrai lit de repas — et le réalisme des images de Pierre-et-Marcellin pourraient nous conduire à rechercher le sens de ces représentations. Mon propos sera tout autre, car il me paraît plus important de dégager la fonction que prend le repas — comme son image — dans la société dont il est une expression.

Ce chemin se justifie d'autant plus que les conditions des fouilles mêmes à Rome

32. I.L.S. 7211.

33. JUVÉNAL, *Satire V*, 63, éd. P. de Labriolle et Fr. Villeneuve, Paris, 1962, p. 50.

34. PÉTRONE, *Satiricon*, LXVIII, 3, éd. A. Ernout, Paris, 1923, p. 67 ; voir aussi LXV, 7, p. 64 : *vinum et aquam poposcit*.

35. MARTIAL, *Épigrammes*, I, XI, éd. H. J. Izaac, Paris, 1961, p. 18-19.

36. *Ibid.*, XIV, CV, t. II, p. 235 ; voir aussi VIII, LXVII, p. 26-27 ; VI, LXXXVI, p. 204. Ajouter C.I.L. IV, 1291 : *da fridam pusillum*.

37. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue*, II, III, 35, p. 76-77.

38. *La règle du Maître*, XXVII et XXV, éd. Ad. de Vogüé, Paris, 1964, t. II, p. 150-151 et 132-135 ; voir aussi *La règle de saint Benoît*, éd. Ad. de Vogüé, Paris, 1971, t. VI, p. 1159-1166.

39. M. TURCAN, *Frigus amabile*, dans *Hommages à Jean Bayet*, Bruxelles, 1964, p. 691-696.

40. P. VILLARD, *Recherches sur l'ivresse dans le monde grec, vocabulaire, physiologie*, Thèse de III^e cycle dactylographiée, Aix-en-Provence, 1975 ; en part. p. 236-240.

41. II, I, 13, p. 34-35.

42. II, II, 21, p. 50-51.

43. C.I.L. VIII, 20277 = I.L.C.V. 1570. Ce qui explique la pratique des vigiles introduites par Aurélius de Carthage pour la fête de Cyprien : AUGUSTIN, *Sermo CCCXI*, V, *Patr. lat.*, t. XXXVIII, col. 1415.

44. Voir une photo d'une : P.-A. FÉVRIER, *Le culte des martyrs en Afrique...*, dans *Corsi du cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 8-21 marzo 1970, (Corso XVII)*, p. 202, fig. 6.

45. C.I.L. IX, 4215.

46. C.I.L. IV, 1292 a.

47. C.I.L. XI, 136 et III, 14250 = I.L.S. 7311.

48. C.I.L. XI, 6222 = I.L.S. 9204.

49. C.I.L. IX, 4215.

50. Sur les origines : J. M. DENTZER, *Reliefs aux banquets de l'Asie mineure du Ve siècle avant J.-C.*, dans *Rev. arch.*, 1969, fasc. 2, p. 195-224 ; *id.*, *Aux origines de l'iconographie du banquet couché*, p. 244-247.

51. Sur les nouvelles images du banquet, telles qu'elles apparaissent à Pompei et sur des monuments de l'Italie centrale : A. GUILLIANO, *Rilievi con scene di banchetto à Pizzoli*, dans *Studi miscellanei*, t. X, 1963-1964, p. 33-38.

51. SYNÉSIUS DE CYRÈNE, *Epist.*, III, *Patr. grecque*, t. LXVI, col. 1234.

52. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue*, II, VII, 54, p. 112-113. Ne pas oublier aussi le repas des Thérapeutes durant la septième semaine ; PHILON, *De vita contemplativa*, 66, p. 126-129. Voir aussi l'introduction de CORNELIUS NEPOS.

53. G. WILPERT, *Le pitture...*, pl. 15, 1 ; A. NESTORI, *Repertorio...*, p. 28, n° 39. Sur la date controversée : Fr. TOLOTTI, *Il cimitero di Priscilla*, Rome, 1970, p. 154-161 et L. de BRUYNE, dans *Riv. di arch. crist.*, t. XLVI, 1970, p. 29-63.

excluent, pour le moment, toute étude du contexte dans lequel se placent les inhumations dans la catacombe : l'absence de fouille à la surface risque d'oblitérer le souvenir de ce que les travaux faits à l'Isola sacra, entre Ostie et Porto, comme ceux réalisés Tarragone ou Carthagène⁵⁴, à Tipasa et maintenant à Sabratha⁵⁵, voire à Tyr⁵⁶, mettent régulièrement au jour. Dans certains cas, c'est au dessus de la tombe qu'est bâti un massif de maçonnerie, un lit qui peut affecter des formes diverses. Ailleurs, le lit et la table de repas sont à l'extérieur d'un caveau : ainsi dans le cas de l'inscription de Tipasa qui est au départ de cette recherche ou dans la fouille nouvelle d'Antonio Di Vita à Sabratha. Ce cas est d'autant plus important à relever qu'il nous introduit vers un univers auquel nous étions peu encore habitué : n'a-t-on pas mis au jour et le caveau aménagé dans une ancienne carrière, les autels à libations qui en marquent l'entrée et l'enclos où se font face, deux à deux, des lits en maçonnerie. Ce n'est donc plus seulement un groupe restreint qui est invité à rappeler le souvenir du défunt, mais une assemblée plus vaste. Et l'on pense immédiatement, bien que l'on soit dans un monde non chrétien, à ce que l'on retrouvera dans un instant⁵⁷ auprès de la basilique d'Alexandre à Tipasa : un alignement de *mensae* sur un côté d'un cour à ciel ouvert.

Le repas sur la tombe est d'abord l'occasion d'assurer la stabilité et l'unité de la famille. Nos textes ne vont pas à l'encontre, d'autant que l'on sait la référence qui est fait aux vertus de Paix et Concorde dans la famille⁵⁸. Valère Maxime, dégageant un des sens donné à la

fête des *Caristia*, montré qu'elle avait lieu au lendemain des neuf jours consacrés aux défunts, les *dies parentales*. Les feux étaient éteints, durant ces jours, et les temples fermés : la maison comme la cité, soudées par un même rituel, étaient comme mortes. Puis venait le retour à la ville, à la maison. « Nos ancêtres instituèrent ainsi un repas annuel, nommé *Caristia*, où ils n'admettaient que des parents et alliés. S'il existait quelque différent entre les membres de la famille, à la faveur des libations religieuses et de la joie commune, les esprits aussi de la Concorde intervenaient pour y mettre fin »⁵⁹.

Ce lien entre les actes de la vie et ceux qui accompagnent la mort sont particulièrement sensibles dans la classe dominante où les repas attestent, *apparatu ornatuque*, la volonté de répéter, par delà la mort et l'évergétisme maintenu par la *gens* et la cohésion du corps social attendue du repas donné. Repas réglé par un rituel très strict : ainsi aurait-il été incorrect de venir au banquet offert par les grandes familles avec des habits de deuil⁶⁰, comme il apparaît plus tard, pour d'autres raisons avancées — incorrect de verser des larmes⁶¹. Quelques textes montrent ces lits disposés sur le forum à l'occasion des funérailles, comme à la mort de P. Licinius Crassus où, après des jeux donnés pendant trois jours, on distribua un repas : *toto foro strata triclinia essent*⁶². Comme un triomphe fut réservé à Q. Térentius Culleo, ami des Scipions : hors de la porte Capène, des distributions furent faites de douceurs⁶³.

Pareille ostentation n'est pas réservée à l'époque républicaine. Faisons un saut dans le temps pour voir le préfet de la ville Lampadius faire des distributions

aux pauvres qu'il avait fait venir au Vatican, c'est à dire dans une nécropole⁶⁴. Ce qui fait penser aux autres générosités rapportées par Paulin de Nole, toujours au Vatican⁶⁵ et surtout aux distributions faites à la maison même⁶⁶ : « Les autres maris répandent sur la tombe de leurs épouses les violettes, les lis, les roses, les fleurs purpurines et par ces soins pieux, ils consolent leurs cœurs endoloris ; notre Pammachius humecte des baumes de l'aumône la sainte poussière, les vénérables ossements de sa femme ». La maison est envahie, non plus par la foule des clients en visite, mais par les pauvres et les estropiés, toute la plèbe misérable qu'engendrait la ville immense. Paré de vertu chrétienne, c'est le même geste qui est maintenu dans la classe sénatoriale.

Dès lors, n'est-il pas surprenant de découvrir dans d'autres villes, dans la bourgeoisie municipale. Voici une inscription de Préneste, intéressante à verser au dossier à cause de sa date relativement tardive. P. Aélius Apollinaris Arlénus, fils d'un personnage qui a été gouverneur de Corse puis préfet des vigiles, a demandé à son père, au terme d'une vie courte, de donner une terre au lieu dit *ad duas casas*, aux collèges de Préneste. Les revenus des terres permettront d'assurer à perpétuité les repas qui auront lieu — le détail est important — à deux dates, la date traditionnelle, le *dies natalis*, quatre jours avant les kalendes de novembre, et le jour de la mort, huit jours avant les kalendes de juillet. L'on a parfois pensé que la mention *caelo desideratus corporea carcere liberatur* avait une consonnance chrétienne ; mais d'autres courants platoniciens ou syncrétistes justifient des formules semblables. Ce qui est plus important, pour mon propos, est de souligner que le même document prévoit que les revenus permettront aussi de placer

une statue du jeune homme sur le forum. Gloire municipale, conservation du souvenir, générosité sont donc étroitement liés⁶⁷.

Certains textes, comme le testament de M' Mégonius Léo, d'une localité du Bruttium⁶⁸ soulignent bien cette ampleur de la générosité prévue par le testateur : ne s'applique-t-elle pas à tous les *municipes*. Ceux-ci n'en demeurent pas moins différenciés : *decurions*, *augustbles* et les autres. Rassemblement ne veut pas dire égalité, mais manifestation d'unanimité, au moins provisoire.

L'on pourrait verser à ce dossier du lien entre l'évergétisme quotidien et les préoccupations de survie, bien des documents. Je rappellerai seulement quelques cas bien connus. D'abord le don fait par Sextus Fadius Musa aux *fabri subaediani* de Narbonne⁶⁹ : ne leur versait-il pas 16.000 sesterces pour que le revenu permît, au *dies natalis*, de participer à un repas : générosité du patron, hommage rendu, souvenir assuré dans le respect des liens et des inégalités entre les parties, et cela dans la vie comme au-delà. Ce qui rejoint le désir du Lingon de voir la *cella* où est placée son image entourée de jardins dont la gestion et l'entretien reviendront à son petit-fils, à ses héritiers, mais aussi aux amis, aux affranchis, aux ouvriers et aux aides⁷⁰. Là encore, les cérémonies, chaque années répétées, uniront ces différents groupes et assureront la stabilité du corps social, ainsi que sa stratification.

La tombe demeure donc, comme la maison, le lieu où se dévoilent les différences, comme aussi les gestes répétitifs qui garantissent l'ordre. Au testament d'un homme du nord des Gaules, fait pendant le vœu d'un Trimalcion quelque peu éméché : « Je veux qu'il y ait toutes sortes de fruits autour de mes cendres et des vignes en abondance. Rien ne

54. P. SANMARTIN MORO et P. DE PALOL, *Necropolis paleocristiana de Cartagena*, dans *Actas del VIII congr. intern. de arq. crist.*, Barcelona, 5-11 octobre 1969, Rome Barcelone, 1972, p. 447-458 ; X. BARRAL Y ALTET, communication au congrès de Rome en 1975.

55. Communication au même congrès. Je remercie l'auteur d'avoir bien voulu me faire lire son texte.

56. L'on attend la publication par l'émir Maurice CHEHAH.

57. Voir plus bas p. 76 et note 40.

58. *Codez Justinianus*, éd. P. Krüger, Berlin, 1877, III, 4, 11, p. 95 ; III, XXVIII, 20, p. 133 ; VI, XXV, 5, p. 258, tous textes de la seconde moitié du III^e siècle.

L. REEKMAN, *La « Dextrarum junctio » dans l'iconographie romaine et paléochrétienne*, dans *Bull. de l'inst. hist. belge de Rome*, t. XXXI, 1958, p. 31-37.

59. VALÈRE MAXIME, *Actions et paroles mémorables*, II, 8, éd. P. Constans, Paris, 1935, p. 104-105.

60. CICÉRON, *In Valinium*, XIII, 31, éd. J. Cousin, Paris, 1965, p. 274-275.

61. JÉRÔME, *Correspondance*, lettre CVIII, 29, éd. J. Labourt, Paris, 1955, t. V, p. 198.

62. TITE-LIVE, *Histoire*, XXXIX, 46, éd. E. T. Sage, Londres, 1959, p. 364-367.

63. *Ibid.*, XXXVIII, 55, p. 190-191.

64. AMMIEN MARCELLIN, *Histoire*, XXVII, 3, 6 (365) éd. J. Rolfe, Londres, 1952, t. III, p. 16.

65. PAULIN DE NOLE, *Epist.* XIII, 1, éd. Hartel, C.S.E.L., t. XXIX, 1894, p. 92-93. Voir aussi JÉRÔME, *Lettre XXII*, 32, t. I, p. 147.

66. *Lettre LXVI*, 5, p. 171.

67. I.L.S. 8376. Voir A. H. M. JONES, *The prosopo-*

graphy of the later roman empire, t. I, Cambridge, 1971, p. 84. Voir aussi C.I.L. XIV, 2934 = I.L.S. 8375.

68. C.I.L. X, 114 = I.L.S. 6469.

69. C.I.L. XII, 4393 = I.L.S. 7259. En rapprocher C.I.L. XI, 6362 = I.L.S. 7364 et 7365 (en 247 ou 248) ; C.I.L. X, 114 = I.L.S. 6469.

70. C.I.S. XIII, 5708 = I.L.S. 8479.

serait plus absurde que d'avoir de son vivant des maisons bien garnies et de ne pas soigner celles que nous devons garder plus longtemps. »⁷¹. En fait, il ne suffit pas à Trimalcion d'avoir une maison ; il lui faut avoir tout ce que la maison représente, l'exploitation et son centre, une unité de production, et par là même les rapports qui organisent la production⁷². Propos de table, certes, mais qui ne sont pas déplacés dans une recherche des composantes du repas funéraire.

Et pour conclure cette partie qui a cherché à souligner les liens entre les repas et leur fonction sociale, je rappellerai le refus de certains chrétiens, comme le martyr Marcel de Tanger : n'est-ce pas le jour du *natalis* de l'empereur qu'il refusa de s'associer à un repas ? *advenit natalis imperatoris denique cum omnes in conviviiis epularentur ... refutans convivium*⁷³. L'on saisit par là tout ce que pouvait véhiculer de contraignant ces gestes de sociabilité.

* *

L'amitié de Paulin de Nole et celle de Jérôme viennent de nous rappeler les dépenses faites par leur ami Pammachius. Et le lieu d'une d'entre elles est la basilique Saint-Pierre au Vatican. Pour tous les gestes ostentatoires accomplis près de la tombe supposée de l'apôtre, Jérôme n'avait pas la même indulgence. « J'ai vu récemment — je tais les noms pour que l'on ne croie pas à une satire — une très noble parmi les matrones romaines, dans la basilique Saint-Pierre, précédée d'eunu-

ques, distribuant une pièce à chaque pauvre, de sa propre main, pour paraître plus pieuse ». Et comme un pauvre se présentait une seconde fois, de lui donner un coup de poing...⁷⁴. De cette générosité auprès de la tombe de martyrs, plusieurs exemples anciens peuvent être apportés⁷⁵, mais il en est un qui me paraît d'autant plus digne de retenir l'attention qu'il est précisément lié à Tipasa et aux repas funéraires.

Toujours à l'ouest de l'agglomération, mais plus près des murailles et sur la pente d'une butte qui domine la mer, des fouilles anciennes — celles de l'abbé Saint-Gérard, à la fin du XIX^e siècle — et plus récentes — celles reprises par Louis Leschi — ont mis au jour une partie de la nécropole et un ensemble d'édifices : la basilique de l'évêque Alexandre et des annexes⁷⁶. Il est certain que si l'on reprenait les travaux l'on verrait apparaître d'autres constructions et ensembles et l'on comprendrait mieux l'évolution du site. Voici du moins tel que m'apparaît le devenir de ce qui a été dégagé.

La partie la plus ancienne, ou du moins la mieux conservée en son état original, est un enclos rectangulaire dans lequel on descend par quelques marches. A gauche, un puits ; à droite un caveau voûté en grand appareil. Puis l'on est dans la cour que devait border à droite — vers l'est — un portique couvert. Sous ce portique sont alignés des lits de repas en maçonnerie. Un d'eux a conservé le nom de martyrs donné par une inscription en mosaïque : Rogatus et Vitalis. Une inscription de la seconde décade

du IV^e siècle fait connaître un autre martyr : Victorinus⁷⁷ ; la pierre a, malencontreusement été trouvée hors de son emplacement originel. Cette organisation n'est pas sans rappeler celle qui vient d'être trouvée à Sabratha : caveau, citerne, *mensae* alignées. A cette différence près qu'il y a sans doute — encore faudrait-il s'en assurer partout — des tombes sous les massifs de maçonnerie.

Dans ce qui est devenu la basilique d'Alexandre, proprement dite, appartient à un état primitif son angle sud-est — très désaxé par rapport au reste de la construction — et le caveau taillé dans le grès littoral et ses tombes, elles aussi, entaillées dans la pierre ; au fond, un *arcosolium*. L'*area* qui pouvait accompagner cet ensemble a été fortement remaniée lors de la construction de la basilique. Il est néanmoins notable que dans la nef méridionale soit encore visible un lit de repas, la *mensa* d'un enfant de deux ans et cinq mois, Ostaricus. Que ce soit une disposition antérieure à Alexandre ou postérieure, l'essentiel est de constater cette utilisation tardive du lit de repas : ne place-t-on pas l'évêque, d'ordinaire, à la fin du IV^e ou au début du V^e siècle ?

Rien ne permet donc de penser que le rite des repas funéraires se soit trouvé en aucune manière interrompu, tant sur la tombe de martyrs que sur celles de simples défunts. Et rien ne vient distinguer les uns des autres, sinon le texte d'inscriptions. L'*area* septentrionale et ce qui est devenu la basilique d'Alexandre paraissent avoir rempli le même rôle. J'en suis même parfois venu à me demander s'il y a eu, dans ce dernier édifice, un autel. Si oui, il n'a pu être que dans la nef centrale, là où était une mosaïque géométrique, en avant donc de l'estrade des *justi priores*. En avant aussi de la « contre-abside occidentale » qui est, comme l'a bien souligné Noël Duval, un caveau plus récent.

Rien ne permet, par ailleurs, de penser que les tombes sont venues se multiplier auprès des corps des martyrs. L'on est simplement dans une vaste nécropole où comme à Salsa — à l'est de la ville — les martyrs ont été déposés là où d'autres étaient enterrés et ont continué de l'être.

Dans son inscription funéraire, l'évêque Alexandre se présente comme l'ami des pauvres, l'homme de l'aumône, en même temps qu'il souligne son attachement à la charité et à la paix⁷⁸. Or c'est à lui que l'on doit, sans doute, d'avoir fait placer, entre l'enclos septentrional et la basilique, une série de très belles inscriptions sur mosaïques. Les unes sont dans le couloir qui séparent les deux espaces ; une est à l'entrée de la basilique, placée à l'angle nord-ouest de celle-ci. En gagnant donc l'*area* nord — et donc des tombes de martyrs —, comme en passant de celle-ci à la basilique des *justi priores* et aux autres tombes de défunts, le fidèle pouvait lire avec d'autant plus de facilité ces textes que le caractère monumental des lettres et la répétition des formules leur donnent une fonction didactique.

Dans deux textes qui rappellent le souvenir des justes ou des défunts qui étaient déposés en ces lieux, revient l'invitation à l'aumône : *vivite felices quibus haec sunt condita tecta*, dit la première mosaïque. *Quisquis es christianus ad sublima vere qui tendis, justorumque viam ex fide gradi qui cupis*, dit la seconde. Ces deux inscriptions se terminent par la même conclusion pratique : *aelemosinam enim facere, hoc est christianum monstrare*, dit l'une ; et l'autre : *aelemosinam facito et vivis in regno caelesti*⁷⁹. Un troisième document, anciennement trouvé lui dans la basilique, établit le même lien⁸⁰ : *clausula justitiae est martyrium votis optare ; habes et aliam similem aelemosinam viribus facere*. S'il est normal d'accepter le martyre, voire de la souhaiter, il est aussi bon de faire l'aumône. L'une et l'autre voie

71. PÉTRONE, *Satiricon*, LXXI, p. 71-72.

72. Sur ces jardins : P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris, 2^e éd. 1969, p. 58, 175 et 320. Voir aussi Cl. VATIN, *Jardins et vergers grecs*, dans *Mélanges helléniques offerts à G. Daux*, Paris, 1974, p. 345-357, en particulier sur l'association terre de labour, cour, jardin, monument funéraire.

73. *Acta Marcelli*, Ia, éd. R. Knopf et G. Krüger, *Ausgewählte Martyrerakten*, p. 87.

74. Lettre XXII, 32, t. I, p. 147.

75. *Oratio ad sanctum coetum*, XII, éd. Heikel, dans *Texte und Untersuchungen*, t. XXVI, 3, 1911, p. 171. Voir H. DORRIES, *Das Selbstzeugnis Kaiser Konstantin*, Göttingen, 1954, p. 129-161 et B. de GAIFFIER, dans *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, 1967, p. 15-16.

76. St. GSELL, *Tipasa de Maurétanie*, dans *Mél. d'arch. et d'hist.*, t. XIV, 1894, p. 389-392 ; id., *Les monuments antiques de l'Algérie*, t. II, Paris, 1901, p. 333-337 ; L. LESCHI, *Fouilles à Tipasa dans l'église d'Alexandre*, dans *Bull. arch. du com.*, 1938-1940, p. 422-431 et 1941-1942, p. 355-370 = *Études d'épigraphie, d'archéologie et d'histoire africaines*, Paris, 1957, p. 371-388 ; P.-A. FÉVRIER, *Le culte des martyrs en Afrique et ses plus anciens monuments*, dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 8-21 marzo 1970 (XVII corso...), p. 191-195 ; N. DUVAL, *Les églises à deux absides d'Algérie, analyse critique*, ibid., p. 127-133 ; id., *Les églises africaines à deux absides*, t. II, Paris, 19-73, p. 11-20.

77. L. LESCHI, *Études...*, p. 382 ; Chr. COURTOIS, *Victorinus et Salsa*, dans *Rec. des not. et mém. de la soc. arch., hist. et géogr. du dép. de Constantine*, t. LXVIII, 1953, p. 109-119. La date est celle proposée par Jean MARCILLIET-JAUBERT.

78. C.I.L. VIII, 20905 = I.L.C.V. 1103.

79. C.I.L. VIII, 20906 = I.L.C.V. 2035.

80. C.I.L. VIII, 20909 = I.L.C.V. 2404.

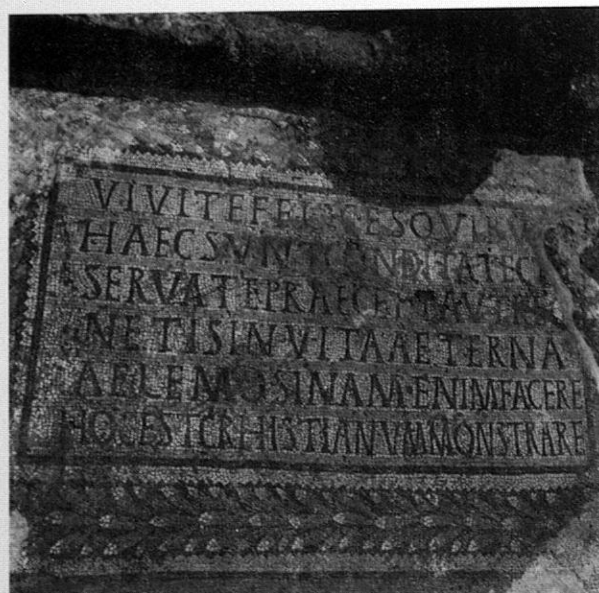


Fig. 11. — Inscription de la basilique d'Alexandre à Tipasa (Cliché P.-A. Février).

conduisent au même but (fig. 11 et 12).

Pour s'en tenir à des comparaisons archéologiques, on peut penser aux inscriptions qui accompagnaient la tombe de Félix de Nole⁸¹ et aux générosités de Paulin. Mais on peut aussi chercher dans d'autres voies. La formule qui place comme deux voies de perfection le martyr et l'aumône, trouve son fondement dans le discours moral chrétien, déjà élaboré durant la persécution. Pour Cyprien, la miséricorde méritera « aux victorieux de la paix, par leurs œuvres, une couronne blanche » comparable à celle des martyrs⁸²; ces œuvres étant, avant tout l'œuvre matérielle apportée aux pauvres. Aussi place-t-il, dans le final du *Demortalitate*, sur le même plan, les martyrs, les vierges, les miséricordieux *qui alimentis et largitionibus pauperem iusticiae opera faciunt*⁸³. Ce qui préfigure ce que Jérôme dit dans la lettre qui rapporte la mort de Paula, le 26 janvier 404 : « Ce n'est pas seulement l'effusion de sang qui compte dans la confession, mais le service sans tâche de l'âme fidèle est aussi un quotidien martyr »⁸⁴.

81. C.I.L. X, 1396-1400 = I.L.C.V. 2472.

82. CYPRIEN, *De opere et elemosinis*, 26, éd. G. Hartel, C.S.E.L., t. III 1, p. 394.

83. *De Mortalitate*, 26, p. 314. Voir aussi M. SPANNEUT, *Tertullien...*, p. 93.

84. JÉRÔME, *Lettre CVIII*, 31, t. V, p. 200.

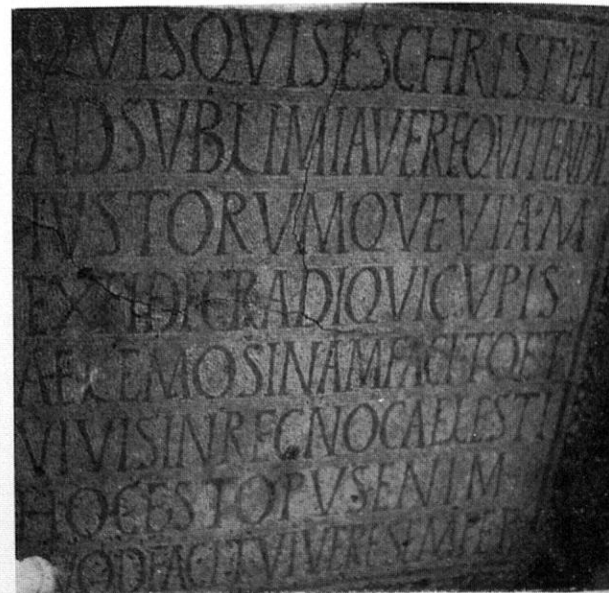


Fig. 12. — Inscription de la basilique d'Alexandre de Tipasa (Cliché P.-A. Février).

Sans doute, dans la tradition des moralistes africains, Lactance est-il conscient des dangers d'un certain évergétisme qui offre des jeux et des œuvres d'art à des gens sans besoin⁸⁵. Il n'en est pas moins convaincu qu'il faut donner largement⁸⁶. Aussi le repas funéraire, les rencontres sur la tombe des martyrs ou des justes, l'aumône, le partage entre parents et le don aux autres pouvaient-ils devenir le lieu d'un évergétisme chrétien bien compris. Et ce d'autant plus aisément que les martyrs chrétiens avaient, eux-mêmes, su montrer, par leur vie avant de le faire par la mort, leur souci d'unité. Les auteurs des actes des martyrs Montans et Lucius l'ont suggéré lorsqu'ils placent dans la bouche de leurs héros ces propos : « Et maintenant, frères très chers de l'amour que nous nous portons mutuellement, il faut dire un mot... ; nous avons été unis dans la confession et en Dieu, unis nous vivons et prions. Il faut rester attachés à la concorde de la charité »⁸⁷. *Concordia caritatis*, ce qui ramène au propos de départ. Et un peu plus loin : « C'est pourquoi, frères très chers, la con-

85. LACTANCE, *Institutiones divines*, VI, 12, *Patr. lat.*, t. VI, col. 683-684 ; voir aussi VI, 11, 22-23, vol. 673-675 et VII 20, vol. 705-711.

86. *Ibid.*, VI, 11, 4-12, vol. 671-672.

87. X-XI, dans *Ausgewählte Martyrerakten...*, p. 76-77.

corde, la paix, l'unanimité, gardons les à toute force ». *Concordiam, pacem, unitatem*.

A l'occasion des sermons prononcés lors des fêtes pour les martyrs, Augustin insiste sur la valeur d'exemple que ces prédécesseurs dans la foi avaient⁸⁸. Dans les *Confessions*, commentant le geste de sa mère qui renonce d'apporter des offrandes *ad memorias sanctorum*, il dit : « aux indigents, elle donnait ce qu'elle pouvait et voulait fêter par là la distribution du corps du Seigneur, puisque c'est en imitant sa passion que les martyrs ont été immolés et couronnés »⁸⁹. Dans des textes plus tardifs, mais néanmoins fortement marqués par l'influence augustinienne, un lien est très marqué entre la fête du martyr et l'aumône. Des sermons de Césaire d'Arles, prononcés le jour de la saint Jean Baptiste ou à celui de saints martyrs, se terminent par l'invitation à l'aumône et à l'unité⁹⁰.

Les inscriptions métriques de Tipasa ont donc leur place dans une tradition vivante de l'église africaine. Elles montrent le sens du désir que pouvait avoir l'évêque Alexandre de favoriser une générosité chrétienne, tout en respectant la tradition du repas. Position de compromis, peut-être, plus nuancée du moins que celle que suggère une lecture d'Augustin — encore que là, il faille rester prudent —, soucieuse, en tout cas, de préserver, sinon récupérer, les valeurs de la tradition de la gentilité.

Comme le sentait si bien Camus, dans *Noces à Tipasa*, « la basilique Sainte-Salsa est chrétienne, mais chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui parvient jus-

qu'à nous ». N'est-ce pas celle du monde, c'est à dire de l'univers non christianisé, qui parvient aussi à travers les restes conservés dans la basilique conservé à l'autre bout de la ville ?

★ ★

Soucieux de situer la communauté chrétienne dans le monde qui en a vu la genèse et qui en a reconnu l'identité, j'ai délibérément laissé de côté ce que pouvait évoquer le repas pour certains : anticipation d'une réalité, évocation d'un au-delà qu'une lecture des textes pouvait laisser entrevoir. Ce parti pris, je le justifierai en quelques mots. D'abord, parce que nombreuses ont été les études sur le symbolisme funéraire ; plus rares, celles sur la réalité et le concret des choses. Ensuite, parce que bien des croyances ou des représentations de l'au-delà, des groupes chrétiens les ont eues, en même temps d'autres qui recherchaient à explorer les divers chemins que la divinité leur offrait.

Par ailleurs, face à certaines réactions des plus grands parmi les membres de la communauté, qui, dans la seconde moitié du IV^e siècle, ont exprimé leurs réticences devant les festivités auxquelles les chrétiens s'associaient, il m'apparaissait nécessaire d'interroger les documents archéologiques. Condamnation répétées de repas, beuveries et danses traduisent l'effort désespéré de quelques-uns dans le contexte d'une nouvelle ascèse chrétienne⁹¹. A plusieurs reprises, il a été fait appel, pour le repas, au témoignage de Clément d'Alexandrie. Le lecteur du *Pédagogue* est invité à se situer dans une image

88. Par exemple *Sermo CCLXXXVI*, *Patr. lat.*, t. XXXVIII, col. 1283 ; *CCLXXXIX*, 6, col. 1311 ; *CCII*, 3, col. 1386 : *ab amore huius temporalis vitae, accede, si fieri potest, ad amandam vitam aeternam quam martyres amaverunt* ; *CCCXIV*, col. 1425-1426.

A ces exemples il convient d'ajouter les sermons faits en commentaire des psaumes, en liaison avec des fêtes martyrologiques de Carthage : A.-M. La Bonnardièrre, *Les « Enarrationes in psalmos » prêchés par saint Augustin à Carthage en décembre 409*, dans *Recherches augustiniennes*, t. XI, 1976, p. 65-70.

89. *Confessions*, VI, II, 2, éd. P. de Labriolle, Paris, 1950, p. 119.

90. CÉSAIRE D'ARLES, *Sermo XCCVI*, 4, éd. G. MORIN, *Corpus christ. t. CIV*, p. 860 : *nos ergo... ut tam sanctam festivitatem non solum corporali sed etiam spirituali gaudio celebrare possimus, secundum vires nostras ad dandas elemosinas et ad tenendam cum omnibus pacem nostros animos praeparemus* ; *CCXVIII*, 5, p. 855 ; *CCXXVI*, 5, p. 891.

91. H. COX, *La fête des Jours*, Paris, 1971, p. 66-67. Mais dès le III^e siècle, les mises en garde existent : V. SAXER, *Vie liturgique et quotidienne à Carthage vers le milieu du III^e siècle*, Rome, 1969, p. 298-300.

résolument optimiste du monde. Si « le point d'aboutissement » est « le salut, l'adoption, la divinisation », si ce « processus est en voie de réalisation », si surtout, par l'imitation de la vie du Seigneur, « nous sommes divinisés dès cette vie »⁹², par l'économie du salut, nous sommes entrés dans le règne de justice⁹³. Cette agape chrétienne, éclairée par la philanthropie divine, portait à accepter les réalités du monde, les formes de la sociabilité, l'univers festif et la convivialité. Optimisme auquel fait écho, dans le monde des images, le pasteur et ses troupeaux, les visions des champs, les thèmes bucoliques. L'image rejoint ici la raison.

Optimisme que pouvait relayer, un temps, le sentiment que l'ère messianique s'était établie visiblement dans le triomphe terrestre du Christ, reconnu comme Roi et comme Dieu par l'empereur⁹⁴.

Le repas, acte familial ou signe de l'appartenance à une société structurée, à la maison comme dans la nécropole, ne pouvait être, dans la tradition évangélique, qu'une invitation aux pauvres. S'appuyant sur le texte de Luc XIV, 12-13 — « quand tu donnes un festin, invite les pauvres ... », Clément d'Alexandrie pouvait dire que le « repas n'est pas la charité ; il est seulement la preuve d'une bienveillance communicative et généreuse »⁹⁵. Mais par là, pouvait être assumé, récupéré, renforcé tout ce qui, dans la société antique, faisait le sens et des *dies parentales*, et du repas de *Caristia*, et des innombrables actes qui assuraient la stabilité du groupe.

Les textes ici réunis, les images commentées, les monuments décrits expriment la force d'une tradition fortement

ancrée dans la conscience collective et assumée par la chrétienté. Le repas est-il autre chose, lorsqu'il est ouvert, qu'une redistribution de la « part maudite », pour reprendre le mot de Georges Bataille⁹⁶. A chaque groupe, correspondent des formes originales : ici ceux d'une Méditerranée où le christianisme a voulu s'intégrer et dont le corps social a su récupérer des valeurs que la nouvelle religion portait en elle.

Cette convivialité acceptée, avec ses risques, mais aussi avec sa charge d'affectivité et donc son utilité pour une conversion du monde, traduit, même au travers des garde-fou que la communauté chrétienne a posés, la force d'une sociabilité traditionnelle.

Au cœur même de l'attitude augustinienne, face au culte des martyrs et à celui des morts, on sent l'ambiguïté nécessaire. On s'efforce d'interdire, mais il faut en fait pénétrer dans la conscience pour juger ceux qui agissent selon les vieilles traditions. « Ceux-là même en tout cas qui emportent soit pour les manger, soit pour les distribuer aux indigents, leur intention est de faire sanctifier ces aliments par les mérites des martyrs. Qu'il ne s'agissent point de sacrifices offerts aux martyrs, tous ceux là le savent qui connaissent l'unique sacrifice des chrétiens, celui que l'on offre là aussi »⁹⁷. Tous ceux qui le savent... Voir.

Ne soyons pas étonnés si ces rites ont donc gardé tant de force et ont paru si importants. La mort antique, par sa présence aux portes mêmes de la ville, de part et d'autre des voies principales, parfois même liée à l'habitat suburbain, n'a jamais cessé de réunir à des dates répétées et la famille et l'ensemble de la société.

Cette mort n'est pas écartée ; elle est insérée dans le jeu des relations sociales et du vécu. Elle empruntait les formes de ses célébrations aux gestes qui assuraient la force de la structure sociale.

Le christianisme pouvait-il échapper à ces liens dans une société qu'il s'efforçait de convertir ?

Paul-Albert FÉVRIER.

92. Pour reprendre des formules d'H. I. MARROU dans son introduction à l'édition souvent citée, t. I, p. 39-40.

93. Du même, l'introduction à *A Diognète*, Paris, 1951, p. 201 et le texte IX, 1, p. 73. Voir aussi G. DUMEIGE, *Le Christ médecin dans la littérature chrétienne des premiers siècles*, dans *Riv. di arch. crist.*, t. XLVIII, 1972, p. 115-141.

94. Comme l'a souligné à partir de textes et images ; Y. CHRISTE, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV)*, Paris, 1973, p. 34.

95. *Le Pédagogue*, II, I, 6, p. 20-21.

96. G. BATAILLE, *La part maudite*, Paris, 1967. Voir aussi M. MAUSS, *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange*, dans *Année sociologique*, 1923-1924, p. 30-186 = *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1973, p. 145-279.

97. *Cité de Dieu*, VIII, 27, *Corpus Christ.*, t. XLVII, p. 248-249. Voir F. VAN DER MEER, *Saint Augustin...*, t. II, p. 365-367.

REBORDS DE TABLES ORNÉS DE RELIEFS DU MUSÉE DU LOUVRE

par Catherine METZGER

Le musée du Louvre possède plusieurs fragments de quatorze rebords sculptés appartenant à des tables d'époque chrétienne. E. Michon avait dès 1908 attiré l'attention sur ces morceaux décorés soit de scènes à caractère profane : chasses, combats d'animaux, tableaux de la vie champêtre ; soit de scènes à caractère religieux¹. Il avait ainsi, à partir des éléments du Louvre, dressé un corpus de ces « rebords de tables ou de bassins chrétiens » connus alors². Depuis cette date le nombre s'en est considérablement accru et plusieurs études leur ont été consacrées³ grâce auxquelles nous savons maintenant qu'il s'agit non de bassins — la dépression entre le rebord et le plateau est trop peu profonde pour avoir contenu un liquide — mais de tables dont la forme peut être soit circulaire, soit en fer à cheval, (ou en « sigma »). Circulaires ou en fer à cheval ces tables se composent d'un plateau et d'un bandeau horizontal orné de reliefs délimités par un listel à l'intérieur et par un astragale sculpté de perles et de pirouettes à l'extérieur. Les tables en fer à cheval comportent souvent, dans l'axe de la table, un canal

divisant en deux le bandeau rectiligne qui sous-tend l'arc.

Les tables à rebords sculptés, ou « à astragale » si l'on reprend la terminologie de G. Roux, sont proches par leur forme de deux autres types de tables contemporains : les tables « polylobées » et les tables « clôturées ». Les « tables polylobées » sont tantôt circulaires tantôt en fer à cheval, comportant un plateau et une tablette découpée de lobes en arcs surhaussés ouverts sur le plateau. Les tables « clôturées » sont toujours, semble-t-il, en fer à cheval. Elles se composent d'un plateau et d'une tablette entourée d'une clôture biseautée. Elles comportent le plus souvent un canal. Le Louvre en possède une qui sera bientôt publiée dans la Revue du Louvre.

Les lieux de trouvailles de ces tables sont très divers. Les dernières découvertes ont élargi l'aire de répartition géographique qui semblait à l'origine plus concentrée autour du bassin méditerranéen. C'est ainsi que de nombreux fragments de rebords sculptés ont été trouvés récemment en différentes régions de Bulgarie⁴. La dispersion même des tables

1. E. MICHON, *Rebords de tables byzantins en marbre, ornés de bas-reliefs*, Bull. Soc. Antiquaires de France, 1908, p. 268-283.

2. E. MICHON, *Rebords de bassins chrétiens ornés de reliefs*, Revue Biblique, 12, 1915, p. 485-540 ; 13, 1916, p. 121-170.

3. Les études les plus complètes avec bibliographies détaillées sont celles d'E. THOMAS, *Bruchstück einer frühchristlichen Marmortischplatte mit Reliefverzierung*

aus Csopak, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, 3, 1953, p. 261-282 ; E. KITZINGER, *A marble relief of the Theodosian period*, Dumbarton Oaks Papers, 14, 1960, p. 17-42 ; G. ROUX, *Tables chrétiennes en marbre découvertes à Salamine*, Salamine de Chypre, IV, Anthologie Salaminienne, 1973, p. 133-196.

4. M. ČIČKOVA, *Mensa Sacra et Nicopolis ad Nestum*, Académie Bulgare des sciences — Bull. l'Inst. d'Archéologie, XXXIII, 1972, p. 245-258. Résumé en français.

sculptées n'a pas encore permis de résoudre le problème de leur lieu de fabrication. Certains savants, s'appuyant sur le fait qu'un grand nombre de ces monuments ont été découverts en Égypte et que leur décor s'inspire bien souvent des mêmes thèmes que celui des pièces d'argenterie ou d'orfèvrerie attribuées traditionnellement à Alexandrie, ont considéré ces tables comme issues d'ateliers égyptiens et plus précisément alexandrins¹. Il paraît plus vraisemblable de penser que les ateliers de fabrication de ces tables, au total assez fragiles et circulant moins bien que les objets métalliques leur servant de modèles étaient situés à proximité des carrières de marbre. L'analyse du marbre permettrait peut-être de préciser les provenances : il s'agit sans doute de plusieurs ateliers. Une des dernières études parues suggère un atelier à Salonique².

Aucun fragment de table à rebord sculpté n'a, jusqu'à présent, été découvert *in situ*. On ne peut donc déterminer avec précision l'usage de ce type de monument. Le problème de la destination de ces tables ainsi que celle des tables clôturées et polylobées a suscité de nombreuses hypothèses (tables funéraires, tables d'offrandes, tables d'autel — ce qui a été établi dans certains cas) mais, dans l'ensemble, les conclusions demeurent incertaines³.

À la suite des nombreuses études générales consacrées à ces tables et des publications des nouvelles découvertes, il a pu sembler utile de décrire à nouveau les tables du Louvre, d'en donner des photographies récentes et de faire connaître les trois exemplaires entrés dans la collection depuis les articles de Michon.

Les fragments du Louvre appartiennent à quatorze rebords de tables différentes. Quatre fragments (nos 1, 3, 4, 10)

sont de forme droite et proviennent sûrement de tables en fer à cheval, les dix autres sont courbes et l'on ne peut déterminer la forme des tables auxquelles ils appartenaient.

Tous ces fragments sont en marbre sauf un (Ma 3417) qui est, tout à fait exceptionnellement, en grès. Il provient d'Égypte.

Ces rebords de tables ne sont pas très larges dans l'ensemble, le plus étroit (Ma 3488) mesure 9 cm 5, le plus large (Ma 3046) mesure 16 cm. La plupart mesurent 12 à 13 cm.

Tous nos fragments, sauf un (Ma 3047) mutilé, comportent un listel lisse bordant le relief sculpté vers l'intérieur. Douze exemplaires sont bordés à l'extérieur d'un astragale sculpté de perles allongées séparées par des groupes de deux pirouettes ovoïdes. Deux exemplaires (Ma 3421, Ma 3376) présentent un astragale à perles rondes ou ovoïdes uniquement.

Les revers sont soigneusement dressés mais non polis ; il semble que ce soit le cas général pour ce type de table, dont on ne connaît pas le support : il pouvait consister en un seul pied central ou en quatre pieds. Les tables à rebords sculptés ne sont vraisemblablement pas destinées à être enserrées dans un massif de maçonnerie comme il semble que ce soit le cas pour les tables clôturées. Le rattachement du bandeau au plateau de la table se fait par un quart de rond plus ou moins nettement dessiné. Le revers du n° 3046 est entièrement plan.

En ce qui concerne l'iconographie, on peut diviser le décor des tables du Louvre, comme l'ensemble des tables à rebords sculptés, en deux grandes catégories. Les tables à rebords ornés de sujets chrétiens et les tables à rebords ornés de sujets profanes. Nous pouvons ranger dans la première catégorie quatre fragments,

A. A. Barb, dernière publication notamment, *Krippe, Tisch und Grab, ein Versuch zur Formsymbolik von Altar und Patene*, Mullus, Festschrift Th. Klauser, Jhrb. für A. C., Ergänzungband, 1964, p. 17-27 ; O. Nussbaum, *Zum Problem des runden und sigmaförmigen Altarplatzes*, Jhrb. für A. C., 4, 1961, p. 18-43 ; N. Duval, *Quelques tables d'autel en Tunisie*, les cahiers de Tunisie, XV, 1967, p. 201-223 avec bibliographie antérieure.

peut-être cinq. On peut être parfaitement sûr de trois de ces exemples. Deux ont trait à l'histoire de Daniel (Ma 3046 et Ma 3423), le troisième illustre le combat de David contre Goliath (Ma 3372). Un quatrième fragment (Ma 3047) se rapporte vraisemblablement au cycle de Jonas. Le cinquième exemple (Ma 3420) pourrait être une représentation de l'embarquement de Jonas mais il est impossible de l'affirmer.

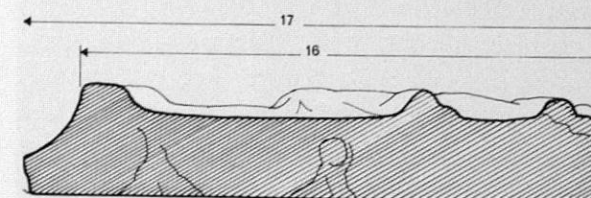
Les neuf autres rebords appartiennent sans conteste à la seconde catégorie, celle des sujets profanes. Combats d'animaux, scènes de chasses ou scènes pastorales, cortèges marins ou bacchiques sont tirés du répertoire ornemental en usage au Bas-Empire aussi bien pour les sarcophages et les mosaïques que pour les objets d'art mineur, ustensiles de métal ou de terre-cuite, objets d'ivoire et, sans doute aussi, tissus. L'organisation proprement dite de ce décor découpé en petites scènes par des arbres ou des bustes humains est très proche de celle que l'on observe sur les plats ou les coupes des trésors d'argenterie du IV^e au VI^e siècle de notre ère, ainsi que sur des plats en terre-cuite d'Afrique du Nord.

La qualité de ces rebords ne dépasse pas le niveau artisanal. Le décor déborde parfois les limites rigoureuses du cadre. Les détails anatomiques, les plis des vêtements sont en général indiqués très sommairement. En revanche l'attitude des animaux est souvent bien observée et leur rendu puissant. Il s'agit, de toute façon et comme pour l'ensemble des rebords de tables, d'objets exécutés en grande série et sans beaucoup de soin.

Les provenances sont diverses : trois exemplaires — Ma 3353, Ma 3417, Ma 3419 — viennent d'Égypte sans précision, trois autres viennent de Grèce — Ma 3372 (Chypre), Ma 3420 et Ma 3421 (Athènes ?), un fragment provient de Messine — Ma 3422.

I - [Ma 3046]

Dimensions maximales : 23 cm × 17 cm environ ; largeur totale du bandeau



MA 3046

sculpté : 16 cm ; largeur de la bordure interne : 1,2 cm ; largeur de la bordure externe : 1,3 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 2,5 cm environ.

Marbre. Provenance inconnue. Acquisition : 1869, ancienne collection Parent. Bibliographie : E. Michon, *op. cit.*, n° 36, fig. 33 ; G. Roux, *op. cit.*, n° 68.

Fragment droit appartenant à une table en sigma. Le revers, entièrement plan, est dressé. La bordure interne est lisse, l'astragale est sculpté de perles et pirouettes.

Daniel dans la fosse aux lions. Daniel est debout, dans l'attitude de l'orant, la tête de profil tournée vers la gauche. Il est vêtu à la mode orientale d'une tunique courte serrée à la taille et d'un pantalon collant. Il est coiffé du bonnet phrygien dont la pointe empiète sur le listel interne. À gauche un lion est en arrêt devant Daniel. L'attitude de l'animal est bien observée ; le modelé en revanche est extrêmement sommaire en particulier pour le mufle. La crinière est traitée en grosses mèches. On distingue à droite les traces du mufle du second lion.

Le cycle de Daniel est relativement fréquent sur les rebords de table. On connaît le fragment de Djemila au Musée

1. J. STRYZGOWSKI, *Le relazione di Salona coll' Egitto*, *Bulletino d'archeologia e di storia dalmata*, 24, 1901, p. 58-65.

2. R. GIVEON, *Alexandrine decorated basin rims*, *Israel Exploration Journal*, 14, 1964, p. 235-236.

3. M. ČIČKOVA, *op. cit.*, p. 258.

4. Dans l'abondante bibliographie sur le sujet on peut citer outre les ouvrages cités plus haut ceux de

d'Alger¹. Le costume de Daniel, ressemble à celui du fragment du Louvre, mais comporte en outre un grand manteau.

2 - [Ma 3423]

Dimensions maximales : 29 cm × 15 cm ; largeur totale du bandeau sculpté : 14 cm ; largeur de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 2 cm à 2,3 cm ; largeur d'une niche : 13 cm.

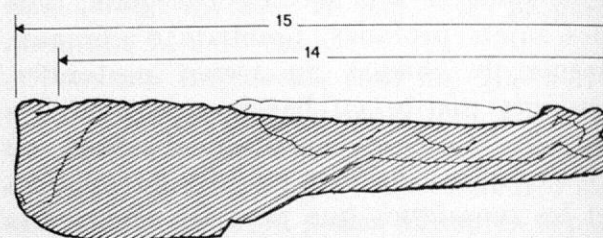
Marbre. Provenance inconnue. Acquisition 1914 (inv. MND 1011).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 35, fig. 32 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 67.

Fragment courbe appartenant soit à une table circulaire soit à une table en sigma. Le revers est dressé, la bordure interne est lisse, l'astragale est sculpté de perles et pirouettes.

Habacuc secourant Daniel. La scène se détache sur un décor architectural composé de frontons, alternativement en plein cintre et triangulaires, reposant sur des colonnes lisses. Les bases attiques des colonnes débordent largement le fût. Les chapiteaux sont plats et rectangulaires.

Il ne reste de la scène à l'extrême gauche qu'un fragment qui est sans doute la main de Daniel représenté normalement dans l'attitude de l'orant. Un lion en arrêt et rugissant occupe toute la niche surmontée par un fronton en plein cintre. Dans la niche de droite, au fronton triangulaire, se dresse Habacuc, se dirigeant vers la gauche, tenant dans ses bras tendus un plat creux rempli de nourriture. Il est vêtu d'une tunique courte resserrée à la taille et porte sur le côté, accrochée au cou par une courroie un peu à la manière des Bons Pasteurs², une besace ou une gourde. Le lion est ici ramassé sur lui-même, prêt à bondir. Les détails du mufle et des quatre pattes bien distinctes sont plus précis que pour le lion du n° 1.



MA 3423

Le modelé est également plus vigoureux. Les proportions des deux animaux sont très proches. On notera ici l'habileté du sculpteur qui a nettement différencié les deux plans, celui du cadre architectural dans le fond et celui des protagonistes de la scène.

Ce fragment se rattache à la série, peu nombreuse, des rebords de tables compartimentés en niches par des colonnes. Ce type de décor est sans doute inspiré par les sarcophages à colonnes.

L'exemplaire le mieux conservé est celui trouvé à Salone et réparti entre le musée de Zagreb et le Kunsthistorisches Museum de Vienne³. L'arc de cette table en sigma comporte dix-huit niches en plein cintre orientées exceptionnellement vers l'intérieur et occupées par le Christ et ses disciples⁴. Le fragment de Salamine de Chypre⁵ présente des arcades successivement en plein cintre et triangulaires sous lesquelles se situe le jugement de Pâris. La même alternance d'arcs se retrouve sur un fragment du Musée de l'Ermitage,

3. Une seule arcade (inv. I 360).

4. E. MICHON, *op. cit.*, n° 5, fig. 6 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 53, p. 145-146, fig. 69, pl. 35 a et b.

5. Musée de Famagouste, inv. 177. G. ROUX, *op. cit.*, n° 3, p. 140-142, pl. 32 c.

1. E. MICHON, *op. cit.*, n° 3, fig. 3. G. ROUX, *op. cit.*, n° 64.

2. Voir par exemple des sarcophages du Musée du Capitole, DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG, *Repertorium der christlichantiken Sarkophage, I. Rom und Ostia*, 1947, nos 815 et 816, pl. 131.

provenant d'Égypte¹. Chacune des deux arcades conservées est occupée par un personnage. L'un d'eux serait peut-être David. L'autre personnage se détache sur une coquille.

L'exemplaire le plus proche du rebord du Louvre est constitué par les 4 fragments appartenant à la même table, découverts en 1939 à Ostie près de l'« église des thermes de Mithra »². Il s'agit vraisemblablement, comme pour la table de Salone, d'une représentation du Christ et des apôtres se détachant sur un décor architectural, composé de frontons en plein cintre et triangulaires reposant sur des colonnes, pratiquement identique à celui que nous étudions.

3 - [Ma 3372]

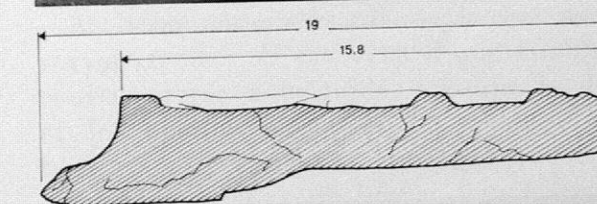
Dimensions maximales : 19 cm × 11 cm ; largeur totale du bandeau sculpté : 15,8 cm ; largeur de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 0,8 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 2 cm à 3 cm.

Marbre. Provenance : Chypre. Acquisition : 1906, Département des Antiquités orientales (inv. AM 1164), puis cédé aux Antiquités grecques et romaines (inv. MND 743).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 23, fig. 14 ; R. GIVEON, *Alexandrine decorated basin-rims*, Israel Exploration Journal, 14, 1964, p. 235, pl. 48 B ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 4, p. 151, pl. 34 C.

Fragment droit appartenant à une table en sigma. Le revers est dressé, le listel interne est lisse, le fragment d'astragale conservé est sculpté de perles ovoïdes.

David défiant Goliath. À gauche un arbre au tronc sinueux marquant la séparation entre deux scènes. On ne peut rien identifier dans les quelques traces de l'extrême gauche. À droite de l'arbre se tient David, debout, la tête tournée vers la droite, vêtu d'une tunique serrée à la taille par une ceinture. Le visage est rond et la chevelure abondamment



frisée. Le jeune garçon tient de la main gauche une fronde dite « à bâton ».

Ce fragment, « rapporté de Chypre en 1906 par M. Couchaud boursier d'un voyage autour du monde », se trouve appartenir, ainsi que l'a démontré G. Roux, à la même table en marbre que deux autres fragments découverts près de Lapi- thos et conservés au Musée de Nicosie (inv. E 559)³.

4 - [Ma 3047]

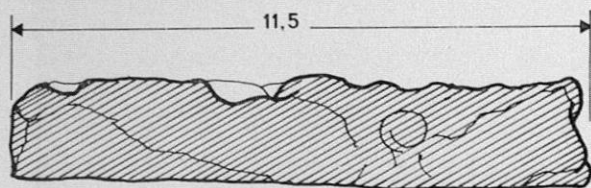
Dimensions maximales : 12 cm × 11,5 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 1,5 à 2 cm.

d'Archeologia, XXXVII, 1964-1965 (1966), p. 242-247 fig. 51, disegno A.

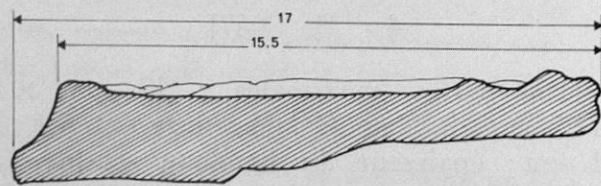
3. G. ROUX, *op. cit.*, p. 150-151, pl. 34 a et b.

1. E. MICHON, *op. cit.*, n° 28, fig. 24.

2. R. CALZA, *La probabile zona cristiana di Ostia e di Roma*, Rendiconti della Pontificia Accad. Romana



MA 3047



MA 3420

1. MICHON, *op. cit.*, n° 5, fig. 6 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 53, pl. 35 a et b.

Marbre. Provenance inconnue. Acquisition 1869, ancienne collection Parent.

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 37, fig. 34 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 69.

Fragment droit appartenant à une table en sigma. Le revers est dressé, l'astragale est sculpté de perles et pirouettes.

Jonas rejeté par la baleine. Le fragment très mutilé ne présente plus que le corps de Jonas émergeant de la gueule du monstre. Le bas de la scène est occupé par un gros poisson (un dauphin ?). Jonas est ici curieusement représenté vêtu d'une tunique et d'un manteau, alors qu'il apparaît nu dans la plupart des très nombreuses représentations de ce thème, fréquemment utilisé par les sculpteurs de sarcophages aux III^e et IV^e siècles. La table de Salone au Musée de Zagreb offre sur la moitié gauche de son bandeau rectiligne, une illustration plus complète du même épisode¹. Jonas y est figuré nu également. Il existe en revanche, une autre image de cette même scène où Jonas porte un costume tout à fait semblable à celui de l'exemplaire du Louvre. Il s'agit du fragment de rebord de table provenant de Sirmium et conservé au musée de Sremska Mitrovica².

5 - [Ma 3420]

Dimensions maximales : 34 cm × 17 cm env. ; largeur totale du bandeau sculpté : 15,5 cm ; largeur de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 1,5 cm à 2,5 cm.

Marbre. Provenance : Grèce (Athènes ?). Acquisition : 1914 (inv. MND 1036).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 9, fig. 9 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 36.

Deux fragments courbes jointifs, appartenant soit à une table circulaire soit à une table en sigma. Le revers est dressé, le listel est lisse, l'astragale sculpté de perles et pirouettes.

Scène d'embarquement. A gauche un personnage revêtu d'un manteau long

2. G. ROUX, *op. cit.*, n° 55.

laissant le haut du corps dégagé s'apprête à monter dans une barque. Il pose le pied sur un plan incliné permettant l'accès au bateau et prend la main tendue d'un deuxième personnage situé à l'intérieur de la barque. Cet homme est figuré de face, le visage tourné vers son compagnon qu'il aide à embarquer. Il tient de la main droite un objet indistinct qui est peut-être le haut d'une rame. Un troisième personnage se penche à l'avant du bateau une main appuyée sur le rebord de la barque, l'autre main tendue vers la droite. Ces marins sont vêtus de la même façon d'une draperie enroulée autour des hanches. Les trois visages sont très semblables, ronds et jouffus, assez mal dessinés, un peu du type de ceux des *erotes* si fréquents dans le décor ornemental du IV^e siècle en général.

Un gros poisson est figuré devant le bateau.

La signification de cette scène mutilée n'est pas claire. On a voulu voir ici soit un embarquement du Christ, soit l'embarquement de Jonas ; il faut bien avouer qu'aucune des deux solutions n'est très satisfaisante et que nous n'en possédons aucun parallèle. Il n'y a d'ailleurs ici aucun caractère spécifiquement chrétien. Il peut s'agir simplement d'une scène de genre.

6 - [Ma 3421]

4 fragments d'une même table

Dimensions maximales : A. 19,5 cm × 12 cm ; B. 25 cm × 12 cm ; C. 25,5 cm × 12,5 cm ; D. 17 cm × 12,5 cm. Largeur totale du bandeau sculpté : 12 cm environ ; largeur de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 0,8 cm environ ; épaisseur du bandeau sculpté : 1,9 cm à 2,6 cm environ.

Marbre. Provenance : Athènes. Acquisition : 1912 (inv. MND 943).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 8, pl. 1, 2 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 35.

Fragments courbes appartenant à une

table circulaire. Le revers est dressé, la bordure interne est lisse, l'astragale est sculpté de petites perles ovoïdes. Le fragment A présente cependant une perle allongée.

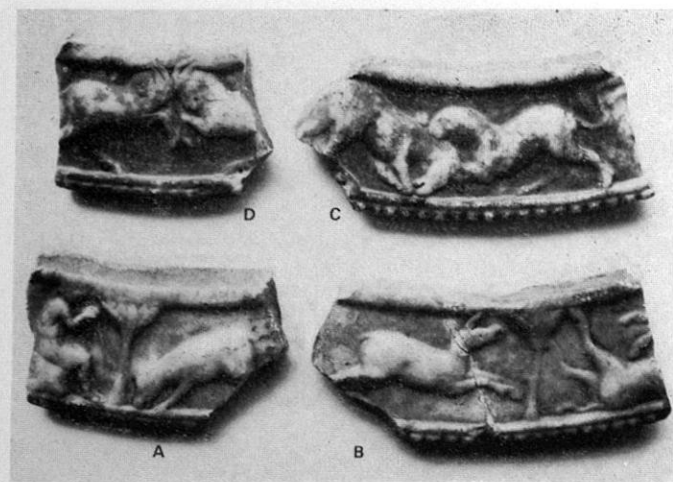
Ces quatre fragments constituent le rebord de table le plus complet conservé dans les collections du Louvre. Ils étaient autrefois, la photo publiée par Michon le prouve, reliés les uns aux autres à l'aide de nombreuses restaurations « en plâtre ». Michon avait cependant décrit chaque fragment séparément. En 1961 ces fragments ont été nettoyés par les soins de l'atelier des marbriers. L'ensemble reconstitué a alors été démantelé en partie : les fragments A et B ont été séparés de l'ensemble. Mais C et D sont restés raccordés à cette date par une restauration, en marbre, de la patte arrière droite du bouquetin de gauche que nous avons enlevée dernièrement puisque le raccord n'avait aucune base scientifique. Le relief est très usé.

A. *Scène champêtre.* Jeune berger assis sur un rocher. Il est vêtu d'une tunique courte, serrée à la taille, laissant le dos et les épaules dégagées, et chaussé de bottines — vêtements et siège sont très semblables à ceux du berger figuré sur le n° Ma 3376. Le berger s'appuie ici à deux mains sur un grand bâton qui vient buter contre un arbre. De l'autre côté de l'arbre un animal est en train de brouter.

B. Deux fragments jointifs, *scène de chasse.* A gauche un animal courant vers la droite ; un arbre le sépare d'un quadrupède à longue queue — une gazelle peut-être — tombé sur le dos, les pattes en l'air.

C. *Scène de chasse.* Un onagre tombé à genoux, tête baissée ; les naseaux et les oreilles contre terre, est mordu au garrot par une panthère qui l'enserme de ses pattes antérieures selon un schéma que l'on retrouve dans un autre fragment du Louvre (Ma 3419) et sur un fragment conservé à l'université de Tübingen¹.

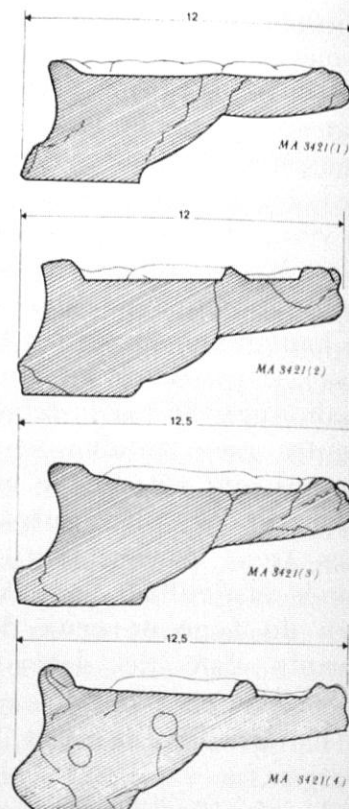
1. MICHON, *op. cit.*, n° 31, fig. 27.



↑ Fragments
du Louvre.

← Raccords des
fragments jointifs.
(Louvre et Chicago)

Fragments
de Chicago. ↓



On remarque à droite l'extrémité de la queue d'une seconde panthère.

D. Deux bouquetins affrontés luttant, dressés sur leurs pattes postérieures. Les cornes dépassent le cadre proprement dit du bandeau sculpté et se découpent sur la bordure interne.

Ces fragments nous ont semblé très

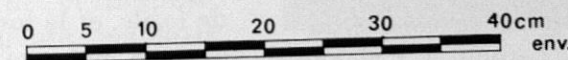
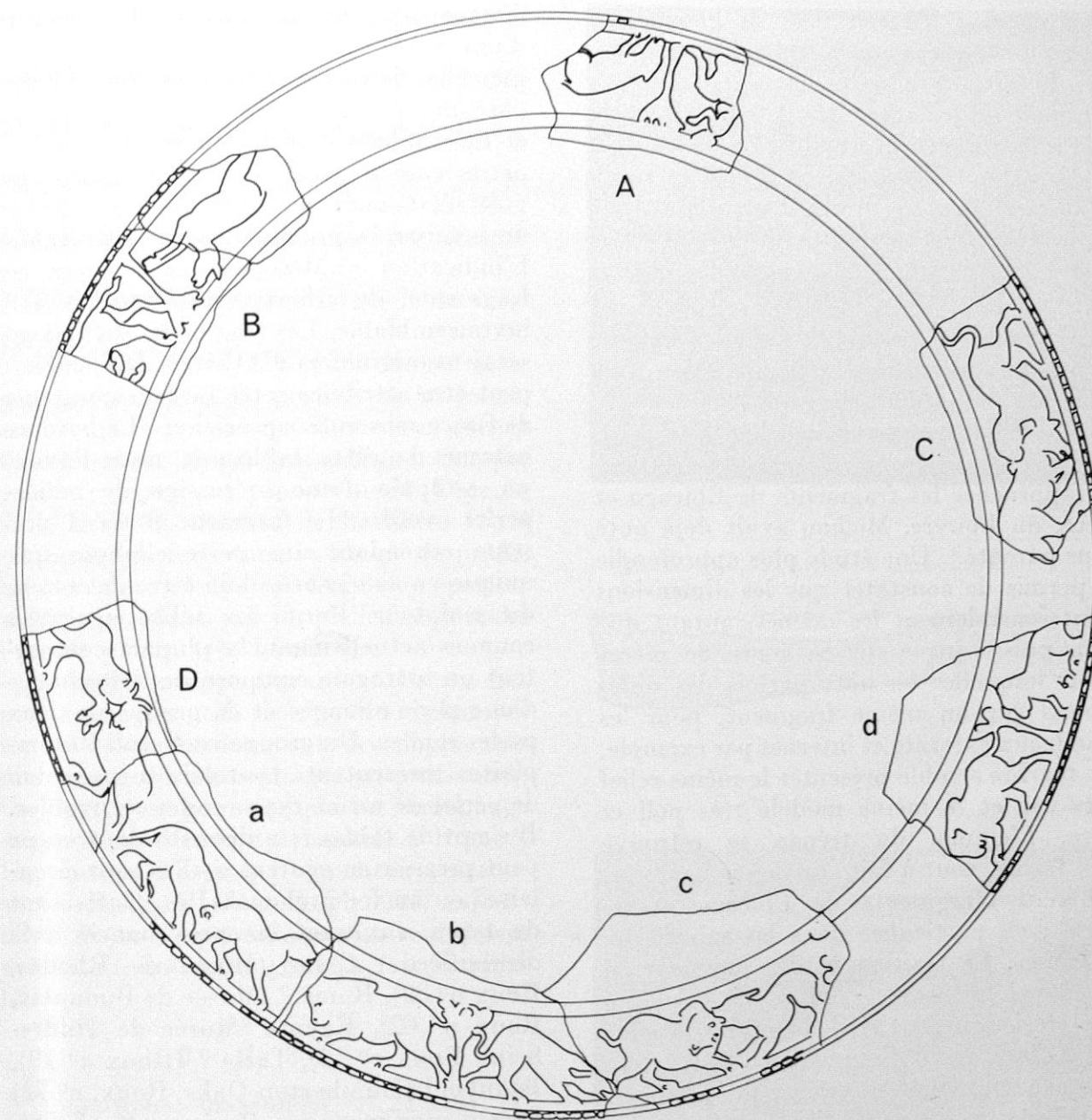
proches d'autres éléments de rebords de table sculptée conservés à l'Art Institute de Chicago¹.

Ces derniers fragments sont au nombre de quatre dont deux sont jointifs². Ils sont tous courbes. La bordure interne est lisse. L'astragale est sculpté de petites perles ovoïdes.

1. Nous remercions vivement le Dr Louise Berge, Dep. of Classical Art, The Art Institute of Chicago, pour tous les renseignements qu'elle a bien voulu nous

donner ainsi que pour les photos qu'elle nous a aimablement fournies.

2. Un des fragments est actuellement manquant.



Essai de reconstitution de la table. (Louvre MA 3421 et Chicago 1922-4427.)

Dimensions maximales : a. 28 cm × 14,2 cm ; b. 34,3 cm × 15 cm ; c. 30 cm × 20,3 cm ; largeur totale du bandeau sculpté 12 cm env. ; largeur de la bordure interne : 1,3 cm environ ; largeur de la bordure externe : 1 cm environ.

N° d'inventaire 1922-4427. Acquisition : 1922. Provenance indiquée « Mésopotamie ».

Bibliographie : Bull. of the Art Institute, XVII, 1923, p. 38 ; E. Michon, Bul. Soc. Antiquaires de France, 1923, p. 173-174, fig. p. 171 ; G. Roux, *op. cit.*, n° 12.

a) A gauche l'arrière-train d'un bouquetin. Un bélier et un mouton passent vers la droite.

b et *c*) : Tourné vers la gauche un zébu fonce tête baissée. Un arbre le sépare de la scène suivante dans laquelle un animal, difficilement identifiable, dont la tête est tournée vers la gauche, est attaqué par deux chiens. L'un le mord à la patte arrière droite, l'autre l'attaque à la tête. A l'extrémité droite du fragment subsistent des traces de pattes.

d) Connue par la photo du Bulletin of the Art Institute, 1923. Un zébu est représenté dans une attitude assez voisine de celle du zébu du fragment *b*. Un arbre le sépare d'un bélier couché.

Plusieurs raisons pouvaient conduire à rapprocher les fragments de Chicago et ceux du Louvre. Michon avait déjà noté leur parenté¹. Une étude plus approfondie a permis de constater que les dimensions sont sensiblement les mêmes, autant que l'on puisse juger sur ce genre de pièces pour lesquelles on note parfois des différences sur un même fragment, pour les bandeaux externes et internes par exemple. Le marbre semble présenter le même relief très usé et le même modelé très poli et lisse. L'emploi du trépan se retrouve de façon tout-à-fait analogue sur les différents fragments de Chicago et de Paris ; en particulier dans les sabots des animaux. Le traitement des animaux en large volume sans grand souci du détail caractéristique, est également très proche. On notera enfin l'importance décorative accordée aux longues queues des animaux (taureaux et chiens de Chicago ; panthère de Paris).

Ces différentes remarques que l'on pouvait faire sur photographie se sont trouvées confirmées après l'envoi à Chicago d'un moulage du fragment Paris D². Ce moulage recolle parfaitement avec le fragment *a* de Chicago et permet de reconstituer dans son entier le bouquetin dont l'avant-train était conservé à Paris et l'arrière-train à Chicago. Tous les fragments appartiennent donc à une seule et même table, incomplète il est vrai, malheureusement. Un dessin tente d'en

donner une reconstitution. Il s'agirait d'une table circulaire de 80 cm de diamètre environ. Le décor profane est composé de scènes de chasse ou champêtres et de combats d'animaux séparés par de petits arbres.

Il n'est malheureusement pas possible de préciser la provenance de cette table. L'indication « Mésopotamie » pour les fragments de Chicago est tout à fait invraisemblable. Les fragments du Louvre seraient originaires d'Athènes. On pourrait peut-être attribuer cette table à un atelier de Grèce sans autres précisions. La bordure externe de cette table est, nous l'avons vu, sculptée d'une succession de petites perles ovoïdes. Le fragment Paris A présente cependant une perle allongée qui, unique en son genre, doit être une erreur du sculpteur. Parmi les tables sculptées connues actuellement, la plupart comportent un astragale composé de l'alternance d'une perle allongée et de groupe de deux perles rondes. Un groupe restreint d'exemplaires présentent toutefois un cordon de perles de même type rondes ou ovoïdes. Il s'agit de tables très diverses dont on ne peut préciser en général si elles sont circulaires ou en fer à cheval. Les décors sont de types variés et les provenances très diversifiées : Grèce (Musée de Rhodes, Roux n° 32), Rome ? (Musée de Budapest, Roux n° 62), Égypte (Musée de Hildesheim, Roux n° 50), Tarse ? (Roux n° 19), Istanbul (Dumbarton Oaks, Roux, n° 72) Provenance inconnue (Louvre, Ma 3376). On ne peut donc rien conclure de cet inventaire en faveur d'un type particulier de table, et la localisation d'un ou plusieurs ateliers déterminés est impossible à préciser.

7 - [Ma 3376]

Dimensions maximales : 20 cm × 17,5 cm ; largeur totale du bandeau sculpté : 16 cm ; largeur de la bordure interne : 1,5 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 1,8 cm à 2,3 cm.

des Marbriers du Louvre. Nous remercions MM. Bretonnière et Cosset.

1. MICHON, *op. cit.*, p. 174.

2. Ce moulage a été effectué par les soins de l'atelier

Marbre. Provenance inconnue. Don 1903 (inv. MND 618).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 34, fig. 31.; G. ROUX, *op. cit.*, n° 66.

Fragment courbe appartenant soit à une table circulaire, soit à une table en sigma. Le revers est dressé, le listel interne est lisse, l'astragale est sculpté de petites perles ovoïdes.

Ce rebord est le plus large de la série du Louvre.

Scène champêtre. Un jeune berger assis (sur un rocher ?), de profil vers la droite, est occupé à traire une chèvre aux cornes très longues. Il est vêtu d'une tunique courte, dégagant entièrement l'épaule et le bras, et chaussé de bottines. L'œil est figuré de face dans le visage de profil. La chevelure courte est traitée en épaisses mèches parallèles sur lesquelles se détache l'oreille placée très haut.

Le berger occupé à traire sa chèvre fait partie de ces motifs tirés de la vie champêtre que l'on retrouve sur des objets très divers, sur des sarcophages en particulier. On peut citer par exemple un sarcophage conservé au Musée du Capitole à Rome¹. Un plateau d'argent fragmentaire, découvert à Risley Park en Angleterre, aujourd'hui disparu et connu par un seul dessin présentait une scène tout à fait semblable².

8 - [Ma 3422]

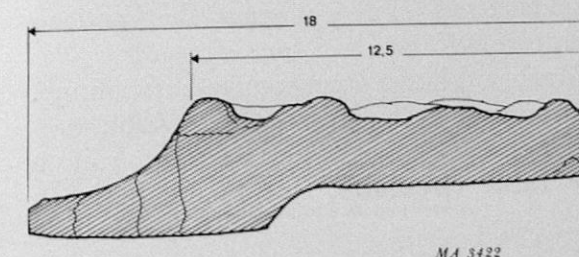
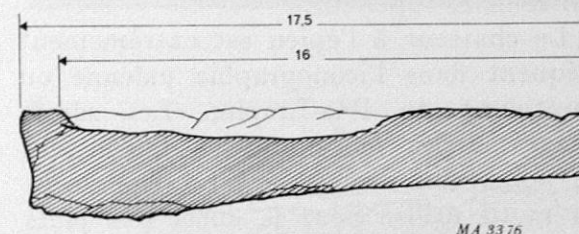
Dimensions maximales : 27 cm × 18 cm env. ; largeur totale du bandeau sculpté : 12,5 cm ; largeur de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 2 cm à 2,6 cm ; épaisseur du plateau :

Marbre. Provenance : Mersine. Acquisition : 1889 (inv. MND 886).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 18, fig. 15 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 17.

Fragment courbe appartenant soit à une table circulaire, soit à une table en sigma.

1. W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BANDENBURG, *Repertorium der christlichantiken Sarkophage, I, Rom und Ostia*, 1967, n° 811, pl. 130.



2. T. DORHN, *Spätantikes Silber aus Britannien*, *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts*, II, 1949, p. 136, pl. 20, 4.

Le revers est dressé, le listel est lisse, l'astragale est sculpté de perles et de pirouettes.

Scène de chasse. A gauche on distingue les restes du mufle et des pattes d'un animal. Un arbre, au tronc droit, lisse et aux branches tombantes à la manière d'un roseau, le sépare d'un quadrupède doté d'une bosse sur le garrot, un zébu vraisemblablement, marchant vers la gauche. A côté du zébu, se trouve un chasseur, debout jambes écartées et tourné vers la droite, il tient devant lui à deux mains un épieu. L'homme est nu ; son visage est encadré d'une abondante chevelure bouclée qui empiète assez largement sur le listel supérieur.

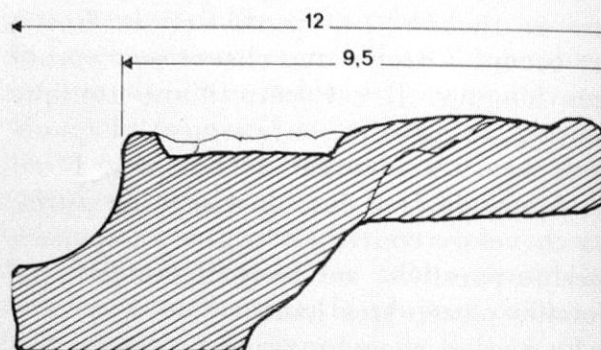
Le chasseur à l'épieu est extrêmement fréquent dans l'iconographie païenne ou chrétienne du Bas-Empire. Les sarcophages et les mosaïques en fournissent de nombreux exemples. C'est également un motif utilisé pour le décor des plats d'argenterie comme la coupe de Mildenhall au British Museum¹ ou des plats en terre-cuite provenant d'Afrique du Nord ou d'Égypte². Sur les différents exemples cependant le chasseur est figuré vêtu, alors que d'autres rebords de table ornés du même motif comme celui provenant d'Égypte (Antinoupolis ou Hermoupolis) et conservé à Berlin³ le représentent nu comme sur l'exemple du Louvre.

9 - [Ma 3488]

Dimensions maximales : 25 cm × 12 cm environ ; largeur totale du bandeau sculpté : 9,5 cm ; largeur de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 0,6 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 1,7 cm à 2 cm.

Marbre blanc. Provenance : inconnue. Acquisition 1925 (inv. MND 1426).

Fragment courbe appartenant soit à une table circulaire, soit à une table en



sigma. Le revers est dressé, le listel est lisse. L'astragale est sculpté de perles et pirouettes.

A gauche un faon au repos est accroupi, les pattes repliées sous lui. Vient ensuite un buste d'homme de profil à droite. L'homme est imberbe et couronné de feuillages. Un arbre stylisé au tronc sinueux le sépare d'un animal fragmentaire, à longues cornes, une gazelle ou une antilope, couché sur le dos les pattes avant repliées, selon un schéma que l'on retrouve sur un fragment de rebord de table provenant d'Égypte conservé à l'Université de Tübingen⁴.

Ce fragment, acquis au cours d'une vente aux enchères, sans indication de provenance, paraît très proche du fragment de table découvert avant 1902 à Doclea⁵, qui n'était connu que par un dessin de Sticotti quand Michon publia son inventaire.

¹ T. DORHN, *op. cit.*, p. 97, pl. 19, 1.

² J. W. SALOMONSON, *Spätromische rote Tonware mit Reliefverzierung aus Nordafrikanischen Werkstätten*, *Bulletin Antieke Beschaving*, LXIV, 1969, p. 54-55, fig. 68 à 71.

³ G. SNYDER, *The so-called puteal in the Capitoline*

Museum at Rome, Journal of Roman Studies, XIII, 1923, p. 58, fig. 2.

⁴ MICHON, *op. cit.*, n° 31, fig. 27.

⁵ MICHON, *op. cit.*, n° 6, fig. 7. P. STICOTTI, *Die Römische Stadt Doclea in Montenegro*, unter Mitwirkung von L. JELIC und C. M. IVEKOVIC, *Schriften der Balkan-*

10 - [Ma 3353]

Dimensions maximales : 13 cm × 12 cm ; largeur totale du bandeau sculpté : 10 cm ; largeur totale de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 1,5 cm à 2,5 cm ; épaisseur du plateau : 1,6 cm.

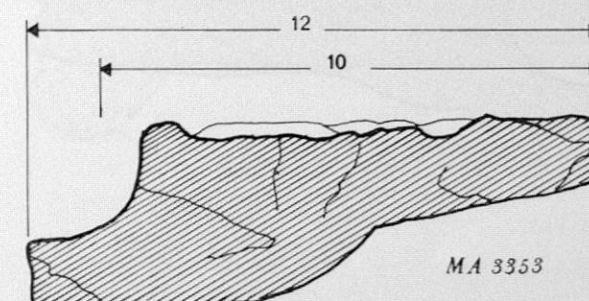
Marbre. Provenance : Égypte. Acquisition : 1901 (inv. MND 758).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 29, fig. 25 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 44.

Fragment droit appartenant à une table en fer à cheval. Le revers est dressé, le listel est lisse, l'astragale sculpté de perles et pirouettes.

Tête d'homme de profil à droite et arbre ; entre les deux une coupe.

Des bustes de divinités mythologiques, toujours de profil, sont très fréquemment employés comme motifs décoratifs par les sculpteurs de rebords de table. Il semble d'après les exemples connus que, pour les tables en fer à cheval, le décor, profane ou sacré, comporte toujours aux deux angles un buste de divinité. D'autre part de tels bustes sont souvent associés aux scènes de chasse et de combats d'animaux. Ils servent, alors, comme les arbres, à séparer les différents épisodes. C'est une fois de plus dans le décor des ustensiles d'argent des IV^e et V^e siècles qu'il faut chercher les éléments d'inspiration ou de comparaison les plus proches. Une coupe de Carthage au British Museum¹ et surtout un couvercle du trésor de Mildenhall également à Londres², offrent un exemple de tête dionysiaque tout à fait semblable à celle de notre rebord. Nous retrouvons la barbe abondante traitée en longues mèches souples, le front dégarni et barré de rides, et l'œil représenté de profil. La mèche de cheveux retroussée sur la nuque des têtes figurées sur les plats d'argent est

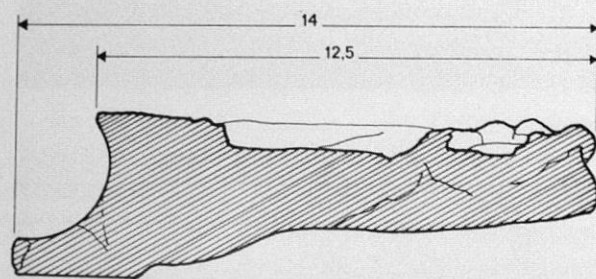


Mildenhall, coupe à couvercle.

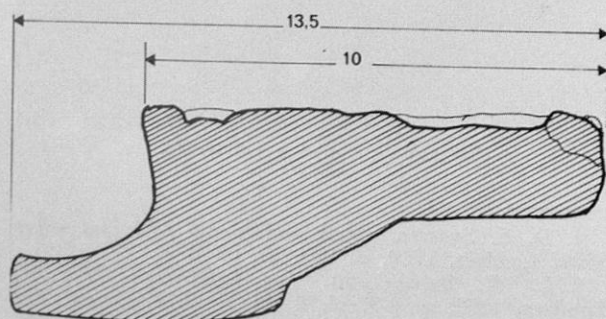
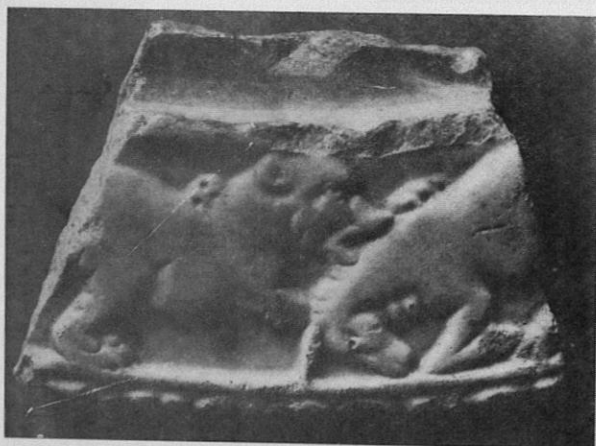
¹ D. E. STRONG, *Greek and roman gold and silver plate*, Londres, 1966, p. 203, pl. 66 B.

² L. W. BRAILSFORD, *The Mildenhall Treasure*, Londres, 1947, p. 8-9, pl. 2 B ; K. S. PAINTER, *The Mildenhall Treasure*, British Museum Publications, Londres, 1977, n° 11-12, fig. 26.

kommission, *Antiquarische Abteilung*, VI, 1913, p. 151, fig. 94 ; E. THOMAS, *Bruchstück einer frühchristlichen Marmortischplatte mit Reliefverzierung aus Csopak*, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, III, 1953, p. 265, 5, pl. V, 6 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 54.



MA 3487



MA 3419

sans doute à l'origine de l'espèce de chignon saillant que le marbrier de notre rebord a maladroitement sculpté.

II - [Ma 3487]

Dimensions maximales : 25 cm × 14 cm environ ; largeur totale du bandeau sculpté : 12,5 cm ; largeur de la bordure interne : 1,3 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 2,3 cm à 3 cm.

Marbre blanc. Provenance inconnue. Acquisition : 1928 (inv. MND 1548). Inédit.

Deux fragments courbes jointifs, appartenant soit à une table circulaire, soit à une table en sigma. Le revers est dressé. Le listel est lisse, l'astragale est sculpté de perles et pirouettes.

Combat d'animaux. A gauche une biche arrêtée dans sa course est attaquée par un lion dont il ne reste que le mufle. A droite un sanglier assis sur son arrière-train mord la patte d'un animal qui lui faisait face et dont une seconde patte figure dans le bas de la scène. Le sculpteur a décrit assez fidèlement les traits caractéristiques des animaux. On notera en particulier la crinière très raide, comme hérissée, du sanglier.

12 - [Ma 3419]

Dimensions maximales : 19 cm × 13,5 cm environ ; largeur totale du bandeau sculpté : 10 cm ; largeur de la bordure interne : 0,9 cm ; largeur de la bordure externe : 0,8 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 2 cm à 2,5 cm.

Marbre. Provenance : Égypte. Acquisition : 1912 (inv. MND 938).

Bibliographie : E. MICHON, *op. cit.*, n° 30, fig. 26 ; G. ROUX, *op. cit.*, n° 45.

Fragment courbe appartenant soit à une table circulaire, soit à une table en sigma. Le revers est dressé, le listel est lisse, l'astragale est sculpté de perles et pirouettes.

Combat d'animaux. A gauche un quadrupède dont la croupe manque et qui par la forme générale du corps, les oreilles petites et larges, et les griffes semblerait

être un ours, attaque un âne ou un onagre dont il ne subsiste que l'avant-train. L'âne, enserré par les deux pattes de l'ours et mordu au garrot, tombe en avant les pattes antérieures repliées, la tête baissée, les oreilles et les naseaux touchant le sol selon un schéma qui a été fréquemment utilisé par les sculpteurs de rebords de table. On le retrouve en particulier sur notre fragment Ma 3421, et sur un fragment conservé à l'Université de Tubingen¹.

L'ours présente sur le dos une curieuse protubérance percée de trois petits trous de trépan.

13 - [Ma 3486]

Dimensions maximales : 29 cm × 13 cm environ ; largeur totale du bandeau sculpté : 13 cm ; largeur de la bordure interne : 1 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 2 cm à 3 cm.

Marbre. Provenance et date d'acquisition inconnues. Inédit.

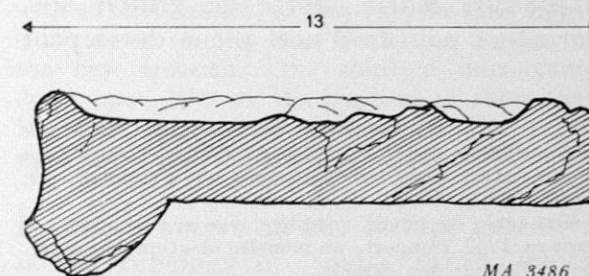
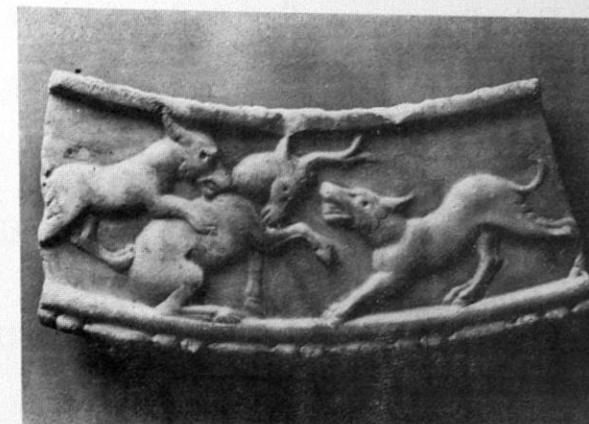
Fragment courbe appartenant soit à une table circulaire, soit à une table en sigma. Le revers est dressé, le listel est lisse, l'astragale est sculpté de perles et pirouettes.

Scène de chasse. Un cerf assis au centre de la composition est attaqué par deux chiens. Un des chiens, prenant appui sur le corps du cerf, le mord au garrot ; l'autre chien est en arrêt devant le cerf, gueule ouverte. Les proportions entre les trois animaux sont mal respectées : les chiens sont pratiquement aussi grands que le cerf. Les têtes sont d'autre part trop grosses par rapport aux corps.

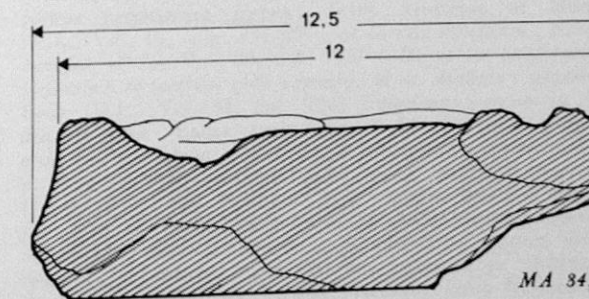
14 - [Ma 3417]

Dimensions maximales : 17,5 cm × 12,5 cm ; largeur totale du bandeau sculpté : 12 cm ; largeur de la bordure interne : 1,2 cm ; largeur de la bordure externe : 1 cm ; épaisseur du bandeau sculpté : 3,6 cm environ.

1. E. MICHON, *op. cit.*, n° 31, fig. 27.



MA 3486



MA 3417

Grès. Provenance : Égypte. Acquisition : 1909 (inv. MND 862).

Bibliographie : E. Michon, *op. cit.*, n° 33, fig. 30. G. Roux, *op. cit.*, n° 48.

Fragment courbe appartenant soit à une table circulaire, soit à une table en sigma. Le revers est dressé, le listel interne est lisse, l'astragale, très endommagé, est sculpté de perles et pirouettes. Il faut noter que ce fragment est, tout à fait exceptionnellement, en grès et non en marbre. La matière employée explique sans doute l'épaisseur anormale du bandeau sculpté.

Monstre marin. Sorte de griffon ailé, cornu, et pourvu d'une queue de serpent

1. O. MENDEL, *Catalogue des sculptures du Musée de Constantinople*, t. II, 1914, p. 425, n° 654 (2298); A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, p. 19, pl. IV, 1.

Une table en sigma, complète, vue sur le marché à Paris en 1953, comporte un monstre identique au nôtre, chevauché par une néréide.

enroulée qui se trouve ici brisée de même que les pattes avant. Ce type d'animal fabuleux faisait vraisemblablement partie d'un thiasse marin avec hippocampe, poissons, néréides et tritons comme celui qui décore le fragment de table de Didymes conservé au Musée Archéologique d'Istanbul¹. Un type très voisin de monstre marin est fréquemment utilisé, dans les représentations du cycle de Jonas, pour la baleine qui engloutit ou qui rejette le prophète. Le corps et la queue sont semblables mais la tête portée par un long cou diffère. On citera comme exemple un rebord de table provenant de Laodicée de Phrygie, conservé au Musée d'Istanbul².

2. O. MENDEL, *op. cit.*, p. 430-431, n° 655 (2297); A. GRABAR, *op. cit.*, p. 19, pl. IV, 2.

Les dessins ont été exécutés par H. Broise et Y. Junius avec l'aide du centre A. Merlin du C.N.R.S.

NOAH'S RAVEN IN EARLY CHRISTIAN AND BYZANTINE ART

by Joseph GUTMANN

Patristic tradition, it is well known, sees in the biblical Deluge story a type and prefiguration of the Baptism of Christ. He appears as the new Noah, his ark symbolic of the Church outside which no salvation is possible. The wood of the ark is frequently equated with the wood of the Cross; the dove is the Holy Spirit symbolizing divine reconciliation¹. According to St. John Chrysostom,

The narrative of the Deluge is a sacrament (*mysterion*) and its details are a figure (*typos*) of things to come. Surely, the ark is the Church; Noah, Christ; the dove, the Holy Spirit; the olive branch, the divine goodness... As the ark in the midst of the sea protected those who were within it, so the Church saves those who have strayed².

St. Cyril of Jerusalem writes :

Some say that, just as salvation came in the time of Noah by the wood and the water, and there was the beginning of a new creation, and as the dove came back to Noah in the evening

with an olive branch, so they say, the Holy Spirit came down on the true Noah, the Author of the new creation... the spiritual dove came down upon Him at His baptism to show that He it is who, toward evening, by His death, gave the world the grace of salvation³.

Less well known in the Deluge narrative is the typology of Noah's raven, which begins to take a prominent place in Christian art and literature from the fourth century on.

The Bible assigns no great role to the raven. Genesis 8 : 6-7 simply reads : " At the end of forty days, Noah opened the window of the ark that he had made and sent out the raven ; it went to and fro until the waters had dried up from the earth." The Septuagint and Philo attempt to clear up one ambiguity in the biblical statement " it went to and fro " by inferring that the raven never returned to the ark. As Philo would have it the raven also symbolizes vice⁴.

1. J. DANIELOU, *The Bible and the Liturgy* (Notre Dame, Ind., 1956), pp. 82-85 and *From Shadows to Reality* (Westminster, Md., 1960), pp. 100-01. Cf. also P. FRANKE, " Bemerkungen zur frühchristlichen Noe-Ikonographie," *Rivista di archeologia cristiana* 49 (1973), 171-82; J. FINK, *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst* (Münster-Köln, 1955); J. P. LEWIS, *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian Literature* (Leiden, 1968); H. BOBLITZ, " Die Allegorese der Arche Noahs in der frühen Bibelauslegung," *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), 159 ff; R. DAUT, " Noah," *Lexikon der christlichen Ikonographie* IV (1972), pp. 611-20.

2. P.G., Vol. 48, col. 1037.

3. *Ibid.*, Vol. 33, col. 982 A-B.

4. Philo, *Questions and Answers on Genesis*, Book II, 36-39, trans. by R. MARCUS, Supplement I (London, 1953), pp. 115-17.

The raven as a symbol of vice, sin, evil, the devil,

wickedness, materialism and lust is often repeated by the Church Fathers.

To Rupert of Deutz in the 11th-12th century, the raven is a symbol of the infidel Jews.

Saint Hilary of Poitiers (P.L., Vol. 9, col. 874) : *corvus peccatorum figura*; Saint Ambrose of Milan (P.L., Vol. 14, cols. 391-92) : *ut corvus malitiam*; Saint Jerome (P.L., Vol. 23, col. 176) : *Ita et in baptismo Ecclesiae, te terrimo alite expulso, id es, diabolo ; pseudo-Bede (P.L., Vol. 91, col. 226) : figuram peccatoris vel diaboli tenet*; Saint Augustine (P.L. 35, col. 1425) : *quia laetitia rerum carnalium, et abundantia temporalium et vana felicitate exultat, habet vocem corvi*; Rupert of Deutz (P.L., Vol. 167, col. 347) : *corvus emissus est, et jam non revertitur, quia infidelis Judaeorum populus, de Ecclesia patriarcharum et prophetarum ejectus, foris vagatur, et veterum sacrificiorum cadaveribus inhians, de antiquorum Patrum carnali prosapia, vana loquacitate gloriatur*.

The reason for the raven's not returning is, however, given ample explanation only in fourth-fifth-century Christian sources. Sulpicius Severus, Prudentius of Spain, Saint John Chrysostom and Saint Augustine all tell us that the raven feasted on the cadavers he found floating in the flood waters⁵.

Both Kurt Weitzmann⁶ and Rainer Stichel⁷ were struck by this detail frequently encountered in Christian art: the raven perched on a corpse. Jewish tradition, they suggest, must have served as the source of inspiration for the Christian artists. Weitzmann further comments that "this raises the additional problem, much debated today, of the extent to which the first Septuagint illustrations had already incorporated elements based on Jewish apocrypha"⁸.

The story of Noah's raven is found in Jewish sources such as the eighth-century Palestinian aggadic work, *Pirke de-Rabbi Eliezer*, and a thirteenth-century European midrashic anthology known as *Yalkut Shimoni*. Both read: "it [the raven] went and found a carcass of a man cast upon the summit of a mountain and settled thereon for its food and did not return"⁹.

It has been established that the *Pirke* did utilize some Arabic legends, and indeed such Arab historians as the ninth-century Tabari already show familiarity with this biblical elaboration¹⁰. The question of who borrowed this story from whom is therefore not certain as far as the *Pirke de-Rabbi Eliezer* is concerned. The wording in the *Yalkut Shimoni* is similar to that of the *Pirke*, and although the

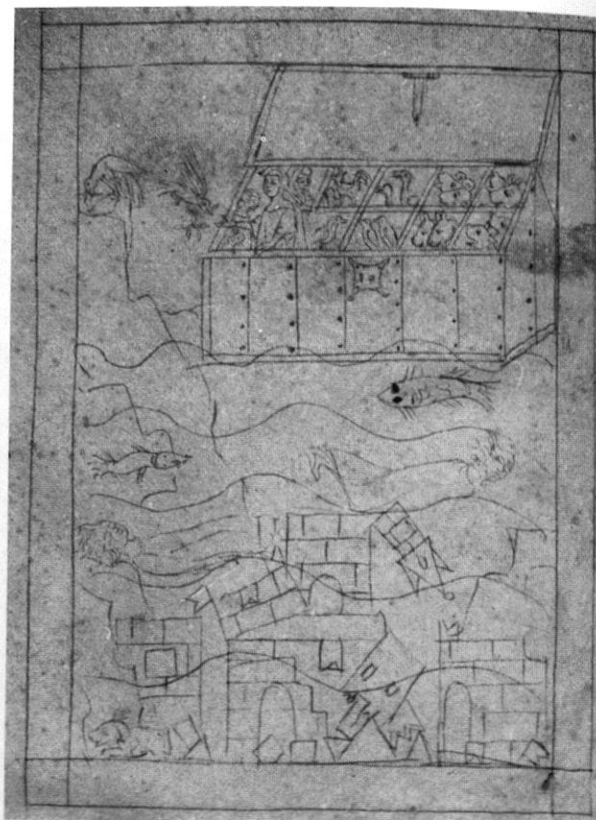


Fig. 1. — Haggadah, Spanish, 14th century (New York, Library of the Jewish Theological Seminary of America, fol. 84v).

former sometimes is the only source for some early Jewish legends, the evidence as to whether it is based on the *Pirke* or an earlier source is inconclusive.

Jewish art is of little help, as this legendary motif is apparently found in only one illustration of a Spanish Haggadah manuscript from the fourteenth century (New York: Library of the Jewish Theological Seminary of America, Prato Haggadah fol. 84v), which, following the description in the Jewish sources, depicts the raven pecking at a cadaver on the summit of a mountain (fig. 1). Both the

tlichen Exegese, auf eine jüdische Tradition zurück". Cf. also R. STICHEL, "Ausserkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testaments", *Römische Quartalschrift* 69 (1974), 171.

8. Cf. J. GUTMANN, ed., *No Graven Images: Studies in Art and the Hebrew Bible* (New York, 1971) and "Abraham in the Fire of the Chaldeans: A Jewish Legend in Jewish, Christian and Islamic Art", *Frühmittelalterliche Studien* 7 (1973), 342-52.

9. PRE 23 and *Yalkut Shimoni*, Noah 58.

10. Cf. B. HELLER, "Muhammedanisches und Antimuhammedanisches in den *Pirke Rabbi Eliezer*", *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 69 (1925), 47-54.

Chronique de Tabari, trans. M. H. Zotenberg (Paris, 1958), I, pp. 112-13. Cf. M. Grünbaum, *Neue Beiträge*

shape of the ark, the paired animals in compartments and the motif of the raven devouring the corpse on top of a mountain, however, can be traced to earlier Spanish Christian models¹¹, so that no direct dependence on the earlier Jewish sources need be posited.

The Christian, Jewish and Islamic literary texts and illustrations do have an ancient literary source in common — the Gilgamesh epic (an epic which inspired the biblical Noah and the Flood story), which supplies a detail missing in the Bible:

Then I [Utnapishtim] sent forth and set free a raven. The raven went forth and, seeing that the waters had diminished he eats, circles, caws (?), and turns not round¹².

It is hardly likely that the Church fathers or the rabbinic scholars had direct access to a written version of this epic. Nor do we know enough about these ancient texts to speculate as to how many of their stories survived orally in the Near East so that both Jewish and Christian authors could have availed themselves of them. Whether borrowed or independent invention — the raven is after all by nature a carnivorous bird — the origin of this legendary motif in Christian art and literature must remain unanswered at this stage of our knowledge.

In early Christian art, we find two distinct variants of the raven motif.

zur semitischen Sagenkunde (Leiden, 1893), pp. 82-83. The Tabari text reads: "Le corbeau partit, et ayant trouvé une charogne sur sa route, il se ne mit à la manger, et ne retourna pas auprès de Noé".

11. The ark itself is similar to the wilderness ark-arch in the Pamplona Bibles, cf. F. BUCHER, *The Pamplona Bibles* (New Haven, 1970), plates 165, 195, 224. The placement of the animals in pairs in compartments and the raven feasting on a corpse, cast on the top of a mountain, is found in some tenth-twelfth-century Spanish manuscripts; cf. later discussion of this paper. It is interesting to note that the human corpse cast on the summit of a mountain, which is mentioned in the Jewish sources, is not encountered in Early Christian or Byzantine art, but only in later Western manuscripts, especially some Spanish manuscripts.

12. J. B. PRITCHARD, *The Ancient Near East: An Anthology of Texts and Pictures* (Princeton, 1958), p. 70. Cf. R. D. FREEDMAN, "The Dispatch of the Reconnaissance Birds in Gilgamesh XI", *Journal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University* 5 (1973), 123-29. Prof. W. W. HALLO of Yale University, in a letter dated Sept. 7, 1973, kindly informed me that the

One — it may be the earliest depiction of Noah's raven — is found on a gold-leaf glass bowl from Cologne, dated around 326, which shows in one of the five Old Testament scenes Noah, standing in the ark-chest, while below him a raven is about to feed upon an ox. The raven appears to be pecking at the eye of the dead ox¹³ (fig. 2). A similar depiction in the seventeenth-century drawing after the now lost fifth-century fresco cycle of S. Paolo fuori le mura in Rome once had a scene of the raven perched on the stomach of a dead animal, which had been cast on dry land¹⁴ (fig. 3).

Early patristic sources explain the raven's villainy. Prudentius around 400 writes that "the raven being possessed with voracity had stayed among the loathsome bodies"¹⁵; Saint Augustine of the fifth century asserts:

That the raven which was released after forty days did not return, either because he was carried away by the waters or was distracted by some floating corpses, signifies men, overwhelmed by the uncleanness of avarice and [thus] overly intent on those things which are external in this world, who have to be rebaptized (i.e., if the raven drowned) or else they are seduced and held by those people (i.e., the floating corpses) whom baptism kills outside the ark, that is outside the church¹⁶.

Whether the sixth-century Cotton Genesis manuscript had an illumination of the raven feasting on cadavers is not certain.

meaning of the third verb, here translated as "caws", is uncertain.

13. E. FÖRSTER in *Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel*, ed. by Th. K. Kempf and W. Reusch (Trier, 1965), p. 130 f., No. 124 and Fink, *op. cit.*, p. 69, plate 51.

14. S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Wien, 1964), 56 ff., fig. 340 (Rome: Vat. Barb., lat. 4406, fol. 35). Cf. J. GARBER, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklus der alten Peters-und-Paul Basiliken in Rom* (Berlin, 1918), p. 10. The raven appears to be pecking at a ram.

15. PRUDENTIUS, *Dittochaon* III, *op. cit.*, n. 5.
16. Saint Augustine of Hippo, *P.L.* Vol. 42, col. 264. For similar statements, cf. also Claude of Turin, *P.L.*, Vol. 50, col. 932; Isidore, *P.L.*, Vol. 83, col. 233; Pseudo-Bede, *P.L.*, Vol. 91, col. 223; Rabanus Maurus, *P.L.*, Vol. 107, col. 522; Alcuin, *P.L.*, Vol. 100, col. 530; Walafrid Strabo, *P.L.*, Vol. 113, col. 109; Angelomus of Luxeuil, *P.L.*, Vol. 115, col. 160; Peter Comestor, *P.L.*, Vol. 198, col. 1085. Cf. McC. Gatch, *op. cit.*, p. 5 f.

5. C.S.E.L. I.5; *Dittochaon* III. Loeb Classical Library, ed. H. J. Thomson (London, 1953), pp. 348-49; *P.G.*, Vol. 53, col. 234; *P.L.*, Vol. 42, col. 264. Cf. LEWIS, *op. cit.*, pp. 39, n. 3; 68 and 173-74. Cf. also S. BRAUNFELS, "Rabe", *Lexikon der christlichen Ikonographie* III (Freiburg, 1971), pp. 489 ff. Cf. now M. McC. GATCH, "Noah's Raven in Genesis A and the Illustrated English Hexateuch", *Gesta* 14 (1975), 3-15. I am greatly indebted to Professor Milton McC. Gatch for his gracious help.

6. K. WEITZMANN, *Illustrated Manuscripts at Saint Catherine's Monastery on Mount Sinai* (Collegeville, Minn., 1973), p. 19.

7. R. STICHEL, "Naturwissenschaftliche Kenntnis des Romanos im Noe-Hymnus", *Hermes* 100 (1972), 250: "Die Erzählung geht, wie viele Elemente der chris-



Fig. 2. — Gold-leaf glass bowl, ca. 326 (Cologne, Römisch-Germanisches Museum) Courtesy, Rheinisches Bildarchiv.

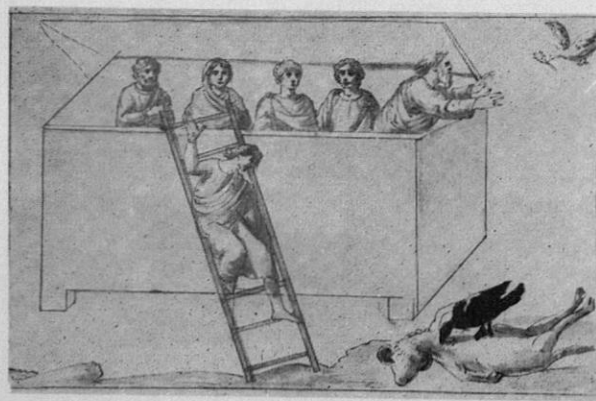


Fig. 3. — Fresco, S. Paolo fuori le mura, 5th century (Vatican, Barb. Lat. 4406 fol. 35).

The thirteenth-century San Marco mosaic and a fourteenth-century *Histoire Universelle* (Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Cod. 2576, fol. 6v) which are assumed to be dependent on a Cotton Genesis recension, do feature the raven alighting on the floating cadaver of an animal¹⁷.

A second tradition in early Christian

17. K. KOSHI, *Die Genesisminiaturen in der Wiener 'Histoire Universelle'* (Cod. 2576) Wien, 1973, pp. 32-33, figs. 50-51. The animal in the *Histoire Universelle* is impossible to make out; that in San Marco may be

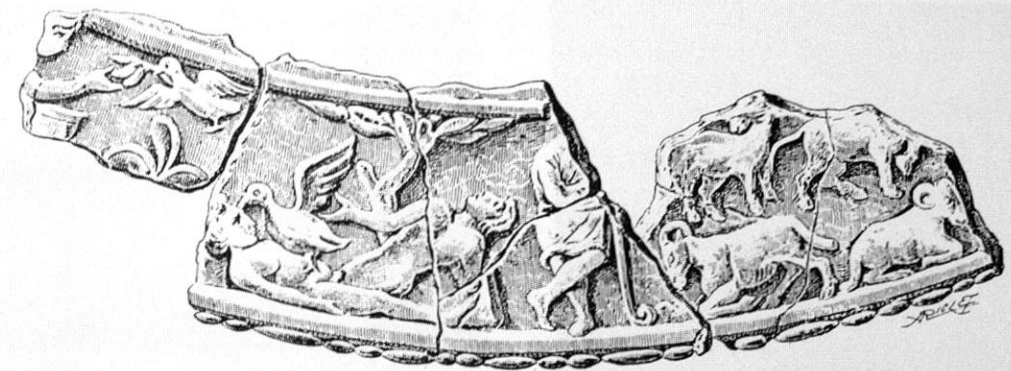


Fig. 4. — Bas-relief fragment, D'jemila (Cuiculum), Algeria, 4th century (after Cabrol *DACL*).

art can be seen in a bas-relief fragment, dating perhaps from the fourth century and coming from D'jemila (Cuiculum), Algeria. Here the raven is perched on the body of a dead man and appears to be pecking at his eye¹⁸ (fig. 4).

In Byzantine art, the raven feeding upon human bodies floating in the water is the preferred motif. It is found in the late ninth-century Homilies of Gregory of Nazianzus (Paris: Bibl. Nat., Ms. gr. 510, fol. 360). In this miniature, the raven is perched on a floating human corpse and seems to be pecking out the eye of his victim¹⁹ (fig. 5). Two twelfth-century Octateuch miniatures (Rome: Vat. gr. 746, fol. 54 and Smyrna: Evangelical School (destroyed), cod. A. I, fol. 20v), also depict Noah releasing the dove from the ark, while below, amidst the floating corpses, the raven has alighted on one of the human corpses and is about to feed upon it²⁰ (fig. 6).

In the eleventh-century Christian Topo-

a horse (?). The inscription of the *Histoire Universelle* reads: *li corbiaus sen alla euolla tant quil trona (troua?) une carogne dunc bestes morte flotant*.

18. F. CABROL, « Arche », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I (Paris, 1907), pp. 2719-20 and De la Mare, « Note sur un bas relief trouvé à D'jemila (Cuiculum) », *Revue archéologique* 5 (1849), 189-97, plate 115.

19. H. OMONT, *Fascimiles des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XI^e siècle* (Paris, 1902), p. 28, plate LI. Cf. S. DER NERSESSIAN, « The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzus Paris gr. 510. A Study of the Connection between Text and Image », *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 210.

20. STICHEL, *op. cit.*, p. 171, plate 10 and D. C. HESSE- LING, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne* (Leiden 1909), p. 12, fig. 32.

21. WEITZMANN, *op. cit.*, p. 19, fig. 24 and D. MOURIKI- CHARALAMBOUS, « The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes »

graphy of Cosmas Indicopleustes (Mt. Sinai: Saint Catherine Monastery, Cod. 1186, fol. 94v), which preserves scenes not found in the more famous ninth-century Vatican gr. 699 copy, we see the raven below the ark picking at a human head. Only an assortment of human heads, rather than bodies, are drawn in the water²¹ (fig. 7).

The raven, perched on a human corpse and feasting upon it is also found in the twelfth-century mosaics of the Cathedral at Monreale and the Capella Palatina, Palermo in Norman Sicily²².

The Byzantine iconography of the raven seated on a human corpse and feeding upon it still appears in two manuscripts of the sixteenth-century Bible paraphrase of Georgios Chumnos (figs. 8-9). The human corpse, however, has been cast on dry land and is no longer in the water (Mt. Sinai: Saint Catherine Monastery, Cod. 1187, fol. 31v and London: British Museum, Ms. Add. 40724, fol. 22)²³.

(Unpublished Ph. D. diss., Princeton University, 1970), pp. 37-38.

22. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily* (London, 1949), plate 31 for the Palatina, Palermo mosaic and plate 100 for the Monreale mosaic. Cf. McC. GATCH, *op. cit.*, p. 9 f.

In the Capella Palatina as in the fresco of S. Paolo, the raven is linked with the disembarkation of Noah.

23. Cf. F. H. MARSHALL, ed. *Old Testament Legends from a Greek Poem on Genesis and Exodus by Georgios Chumnos* (Cambridge, 1925), p. xxvi. Cf. also Mt. Athos, Monastery d'Iviron, Codex 463, fol. 25 of the thirteenth century for the raven on a human corpse, which is floating in the waters. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph* (Paris 1937), p. 103, plate VI. 20 and Stichel, *op. cit.*, p. 250 for other later examples which are dependent on Byzantine art. I should like to express my appreciation to Prof. Kurt Weitzmann for sending me photos of the two Sinai miniatures.



Fig. 5. — Homilies of Gregory of Nazianzus, 9th century (Paris: Bibl. Nat., Ms. gr. 510, fol. 360) Courtesy, Bibliothèque Nationale).



Fig. 7. — Christian Topography of Cosmas Indicopleustes, 11th century (Mount Sinai: Saint Catherine Monastery, Cod. 1186, fol. 94v) Courtesy of Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai.



Fig. 6. — Octateuch, 12th century (Rome, Vat. gr. 746, fol. 54).



Fig. 8. — Bible paraphrase of Georgios Chumnos, 16th cent. (Mount Sinai: Saint Catherine Monastery, Cod. 1187, fol. 31v) Courtesy of Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai.



Fig. 9. — Bible paraphrase of Georgios Chumnos (London: British Museum, Ms. Add. 40724, fol. 22) Courtesy, Trustees, British Museum.

Byzantine literary sources bear out the iconographic convention in the various Byzantine manuscripts described, beginning in the fourth century with Saint John Chrysostom, who writes: "he [the raven] alighted upon human and animal cadavers"²⁴. Germanus, patriarch of Constantinople during the eighth century, claims that the raven "settled on dead corpses and rejoiced in his perversity"²⁵.

The iconographic tradition of the raven attacking the eye of a human corpse, as seen in the fourth-century relief from D'jemila and in the ninth-century Homilies of Gregory Nazianzus continues in Spain and Southern France in some Apocalypse Commentary manuscripts of Beatus of Liébana. It can be seen most clearly in the famous eleventh-century Saint Sever Apocalypse manuscript from Gascony — the only non-Spanish Beatus manuscript from before 1100 (Paris: Bibl. Nat., lat. 8878, fol. 85). The giant human corpse, twisted and contorted, in the upper dark grey-green mountain slope is still clothed and has the mouth wide open. The raven is standing behind its head and is calmly pecking away at its eye²⁶ (fig. 10). A Spanish Apocalypse manuscript from the late twelfth-century (?) (Manchester: John Rylands Library, Ms. 8, fol. 15) also depicts the raven perched on one of the three human corpses and attacking the eye of his victim²⁷. It is difficult to ascertain whether the archetype of the Apocalypse Commentary manuscripts had the raven



Fig. 10. — Saint Sever Apocalypse, 11th century (Paris: Bibl. Nat., Ms. lat. 8878, fol. 85) Courtesy, Bibliothèque Nationale.

pecking at the eye of his victim. No uniform tradition of this scene develops. In some Beatus manuscripts the raven is missing entirely, while in others he is simply shown hacking at a human corpse²⁸. Again a twelfth-century Spanish *Breviarum Historiae Catholicae* by Roderici Eximeni de Rada (Madrid: University Library, fol. 49), which describes Noah's ark according to Saint Augustine and Walafrid Strabo, twice repeats showing a nude body cast on the

24. P.G., Vol. 53, col. 234.

25. P.G., Vol. 140, col. 743. Cf. A. VASIL'EV, *Anecdota graeco-byzantina* (Moscow, 1893), p. 109; Ephraem Syrus in GRÜNBAUM, *op. cit.*, p. 83 and STICHEL, *op. cit.*, p. 249, n. 4 for other later sources. Cf. also E. PREUSCHEN, *Die apocryphen gnostischen Adamschriften aus dem Armenischen übersetzt und untersucht* (Giessen, 1900) p. 40.

26. G. ZARNECKI, *Romanesque Art* (New York, 1971), p. 184 and color reproduction, fig. 199. On the relation of the Saint Sever scene to the Spanish Beatus traditions, cf. O. K. WERCKMEISTER, "Pain and Death in the Beatus of Saint Sever", *Studi Medievali* 14 (1973), 600-05. I am much obliged to Prof. John Williams for calling this study to my attention. Cf. also W. NEUSS, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration* (Münster, 1931), pp. 71-73, figs. 90-95.

27. F. KLINGENDER, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages* (Cambridge, Mass., 1971), p. 228, fig. 137.

28. Cf. such tenth-century Beatus manuscripts as New York: Morgan Library, Ms. 644, fol. 79; Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz, Ms. 100, fol. 74; Seo de Urgel: Cathedral Archive, No. 476, fol. 82v; Gerona: Cathedral Museum, fols. 102v-103. All four manuscripts show the raven feeding upon a human corpse, which is often nude. NEUSS, *op. cit.*, pp. 71-73, figs. 90-92. Prof. Peter Klein, in a letter of February 19, 1976, kindly informs me that the illustrations of the Flood were probably inserted in the tenth century ("in the second picture recension"). Cf. McC. GATCH, *op. cit.*, pp. 13-14, n. 32a.

peak of a mountain and the raven flying directly toward the eye of the human corpse²⁹.

To what extent Spanish manuscripts utilized early Christian or Byzantine models or were influenced by the description of the sixth-century Church father, Isidore of Seville, who explained that: "this bird (i.e., the raven) goes for the eye first when eating corpses"³⁰ is difficult to assess at the present state of research on Spanish illumination.

Nor are we yet in a position to delineate the influence exerted by Spanish Apocalypse or Byzantine manuscripts on early English illustrations of Noah's raven. In the Old English Hexateuch of the second quarter of the eleventh century (London: British Museum, Cotton Ms. Claudius B. IV, fol. 15) we have the unusual motif of a raven perched on a severed human head, impaled on a pike affixed to the prow of a contemporary Scandinavian 'dragon-ship'. The raven appears to be pecking at one of the eyes of this severed head (fig. 11). The accompanying text does not mention this specific episode, but it is alluded to in the late seventh- or eighth-century Caedmonian Genesis, which relates "for the enemy (?) (i.e. the raven) perched on a floating carrion"³¹. The Byzantine tradition of the raven picking at the head of human corpse

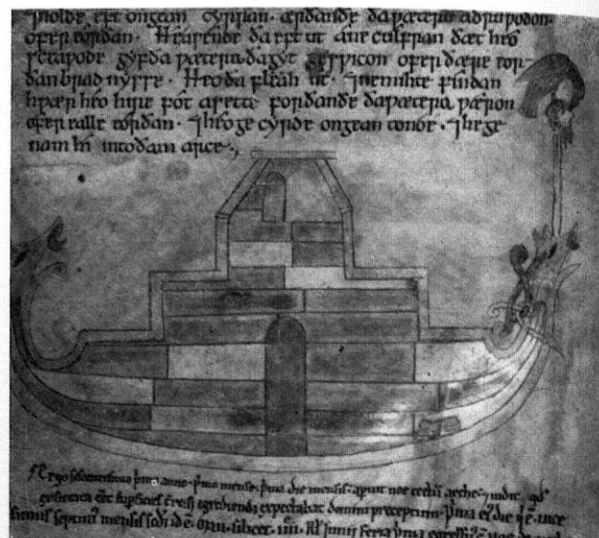


Fig. 11. — Old English Hexateuch, 11th century (London: British Museum, Cotton Ms. Claudius B. IV, fol. 15) Courtesy, Trustees, British Museum.

floating in the waters is still adhered to in the mid-twelfth-century Winchester Psalter (London: British Museum, Cotton Nero C IV, fol. 3)³².

Early Christian art established two distinct traditions of Noah's raven — the raven feasting on human corpses and the raven feeding upon animal cadavers. Byzantine art preferred the raven-attacking a human corpse floating in the waters. Certain Spanish Beatus and early English manuscripts appear to continue the Byzantine tradition, with some Spanish miniatures depicting the raven

29. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Spanish Illumination* (New York, 1969), plate 57. Cf. also J. LLAMAS, "La antigua Biblia castellana de los judíos españoles", *Sejarah* 4 (1944), 219 for the raven plucking the eye of a human corpse (Escorial Library, Ms. I-1-3, fol. 5, fifteenth century).

30. P.L., Vol. 82, col. 465. It is repeated by Rabanus Maurus, P.L., Vol. 111, col. 252. Cf. also T. H. WHITE, *The Bestiary, A Book of Beasts* (New York, 1960), pp. 141-42. The twelfth-century Hugh of Fouilloy (P.L., Vol. 177, col. 31) gives the following explanation: "Corvus autem est diabolus, qui in cadaveribus primo oculum petit, quia in hominibus carnalibus intellectum discretionis exstinguit, et sic per oculum cerebrum extrahit, quia extincto discretionis intellectu sensum mentis evertit". Cf. McC. GATCH, *op. cit.*, p. 6. A Bestiary (Bibl. Ars. 3516, fol. 201) depicting the raven hacking out the eyes of a corpse has the following inscription: "confession and penance are the ravens which pull out the eyes of covetousness from the soul dead in trespasses and sins". Cf. E. P. EVANS, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture* (New York, 1896), p. 150.

31. Cf. *The Old English Illustrated Hexateuch*, ed. by C. R. DODWELL and P. CLEMOES (Copenhagen, 1974), pp. 20, 65, 71. Cf. also M. McC. GATCH, *Loyalties and Traditions: Man and his World in Old English Literature*

(New York, 1974), pp. 162-63 and McC. GATCH, "Noah's Raven", pp. 4, 7 ff. G. P. KRAPP, *The Junius Manuscript* (New York, 1931), line 1447: "ac se feonde gespearn fleotende hreaw". Cf. A. MIRSKY, "On Some Sources of the Anglo-Saxon Genesis and Exodus", *English Studies* 48 (1967), 391; and T. H. OHNGREN, "The Illustrations of the Caedmonian Genesis: Literary Criticism through Art", *Medievalia et Humanistica* 3 (1972), 204, 211-12, n. 18 for supposed Spanish Apocalypse influence on English manuscript illustrations and McC. GATCH, *op. cit.*, p. 32, n. 32a. There are many unique iconographic elements in the Old English Hexateuch illustrations, such as the impaled head in our miniature. As the ark-ship symbolizes the Church, the impaled head may represent the vanquished infidel — a sign of disgrace and a warning to non-believers — proudly displayed by a victorious and militant Church. Cf. now McC. GATCH, "Noah's Raven", pp. 4, 7 ff., 15, nn. 57-59 for descriptions of bringing home decapitated enemy heads as trophies of victory in the Saxon age. For other unique features in this manuscript, cf. R. MELLINKOFF, "The Round-Topped Tablets of the Law: Sacred Symbol and Emblem of Evil", *Journal of Jewish Art* 1 (1974), 30 ff.

32. F. WORMALD, *The Winchester Psalter* (London, 1973), p. 15, fig. 6.

pecking at the eye of a human corpse that had been cast upon a mountain top. Western tradition from the twelfth century on frequently returns to the early Christian motif of the raven feasting on various animal cadavers³³. How this elaboration on the biblical story entered Christian art and literature is not certain. It is found in the ancient Gilgamesh epic,

33. The ravens' delight in consuming the flesh of animals, which is already encountered in early Christian art and in patristic writings continues in twelfth to fifteenth century Western art. The different animals used, such as horse, ox, rabbit, etc., in various countries and regions is outside the scope of this study, but deserves investigation. The fourteenth-century Cursor Mundi speaks of the raven's love for drowned beast's flesh which prevented him from returning to the ark. Cf. J. J. LAMBERTS, "The Noah Story in Cursor Mundi", *Mediaeval Studies* 24 (1962), 231. The dead horse, which may represent sinfulness, is frequently encountered. Cf. J. L. ANDRÉ, "Notes on Symbolic Animals in English Art and Literature", *Archaeological Journal* 48 (1891), 226-27 and D. C. ALLEN, *The Legend of Noah* (Urbana, 1949), pp. 141, 163-64. Cf. also G. WARNER, *Queen Mary's Psalter* (London, 1912), plate 12, fol. 7: "The raven has found a horse's head, where it stops"; W. O. HASSALL, *The Holkham Bible Picture Book* (Lon-

Christian sources from the fourth century A.D. on, Jewish sources from the eighth century A.D. on, and Islamic sources from the ninth century on. To what extent the various literary and artistic traditions borrowed from each other, to what extent independent invention, or both, are at work must remain for the present an open question.

don, 1954), fol. 8, pp. 74-75; and S. C. COCKERELL, *Old Testament Miniatures* (New York, 1969), p. 32, fol. 2v. Other illustrations show the raven attacking a rabbit [Universal Chronicle of Otto von Freising, 1157-77, Jena University, Ms. Bos. q. 3 in E. ROTHE, *Medieval Book Illumination in Europe* (New York, 1966) fig. 23]; an ox [C. KRATZERT, *Die illustrierten Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems* (Berlin, 1973), p. 98]; the raven seated upon the skeleton of a cadaver (Psalter of Saint Louis, Paris, Bibl. Nat., lat. 10525, fol. 3v). Cf. also Th. EHRENSTEIN, *Das alte Testament im Bilde* (Wien, 1923), p. 108; E. BREITENBACH, *Speculum Humanae Salvationis, Eine typengeschichtliche Untersuchung* (Strasbourg, 1930), p. 93, n. 23, who writes: "Der Rabe, der einen Kadaver zerhackt, fehlt selten"; S. HINDMAN, "Fifteenth-Century Dutch Bible Illustration and the *Historia Scholastica*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), 136-37.

SOME ICONOGRAPHICAL PROBLEMS IN THE ARGOS MOSAICS

by Carl-Otto NORDSTRÖM

The French School at Athens has long been engaged in excavations in Argos in the north-eastern Peloponnesus. In 1930 W. Vollgraff discovered a series of hunting mosaics in what later proved to be a dwelling house of the Greek peristyle type¹. During the excavations in 1953 and the years immediately following,

R. Ginouvès found that the house only had porticoes on two sides of the open garden, but that the mosaic material was unexpectedly rich. The excavators

1. W. VOLLGRAFF, *Nieuwe opgravingen te Argos* (Mededeelingen d.K. Akad. v. Wetenschappen, Afd. Letterkunde, 72, Ser. B), Amsterdam, 1931.

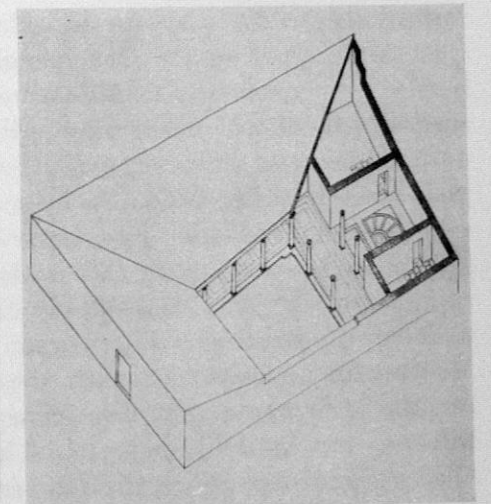
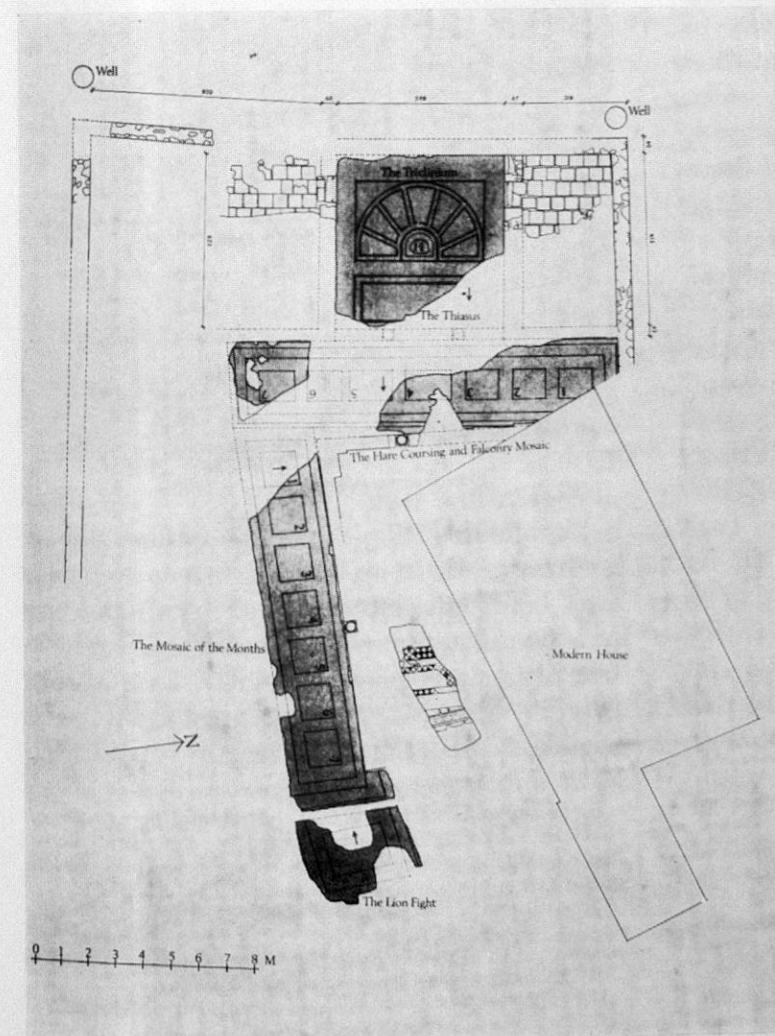


Fig. 2. — Reconstruction of the Villa.

← Fig. 1. — Argos. Plan of the Villa, with the Mosaics.

uncovered all 12 of the Months mosaics, which Ginouvès described in his standard work in 1957². All the hunting mosaics were published by K. Lindner in 1953³. The whole layout can now be clearly studied in an excellent manner in Gunilla Åkerström-Hougen's great corpus from 1974 (Figs. 1, 2)⁴.

The mosaics date from c. 500 A.D., or the period immediately following⁵. In the inner part of the dining room, the triclinium, which opens onto the garden, there is a mosaic suggesting the furniture for a banquet, a sigma-shaped table, surrounded by a semicircle of seven sections, representing the couches, or *klinai*, on which one lay at table. Further out, nearest the garden, there is a Thiasus, showing Dionysus, satyrs, a dancing maenad etc. This would be seen right way up by the guests, and was surely a play on the wine served with the meal. In the portico outside there is a hunting series, also right way up in relation to the room, surrounded by an acanthus border. It originally consisted of seven scenes, two of which are now obliterated, and represents different aspects of hare and duck hunting with the help of dogs and various raptors. The latter are of particular interest, since this is the oldest representation of falconry in Europe⁶, a form of hunting which came to the Mediterranean countries with the advent of the Germanic peoples. They used falcons, hawks and eagles for hunting. On two of the mosaics the master of the hunt is seen with an eagle, while two different species of falcon are shown in another two scenes⁷.

In the southern portico there are the Calendar mosaics. They are seven in number, but in the first of them only the corner is preserved. This was probably



Fig. 3. — Argos. January-February.



Fig. 4. — Argos. March-April.

a kind of frontispiece and did not depict a Month. All the Months are preserved, two being depicted on each of the six panels. January is a consul, February a warmly clad peasant with two ducks (Fig. 3), March a warrior, April a shepherd with a lamb (Fig. 4), May a youth with

work in my general description. It should be mentioned that Dr. Åkerström-Hougen in this, her first book, has erred through lack of experience and forgotten to quote Ginouvès' article in a number of instances.

5. GINOUVÈS, *op. cit.*, p. 250. Åkerström-Hougen, *op. cit.*, pp. 71, 152, and for the following description, *passim*, with illustrations.

6. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *op. cit.*, p. 97.

7. *Ibid.*, pp. 44 f. Cf. LINDNER, *op. cit.*, p. 145, n. 38.



Fig. 5. — Argos. The Hunting Mosaic. Panel 2.

flowers, June a man with a ploughshare and a sheaf. July is carrying a shovel and trug for threshing, August has a melon and a fan, September is harvesting the grapes, October tasting the wine, November holds a plough and pick, while December is an old man with a bag and stick, a symbol denoting both winter and the ending of the year. In a small side-room with no access to the garden there are parts of yet another mosaic, a lion hunt.

Among the hunting mosaics panel 2 is of special interest (Fig. 5). The master of the hunt, shown with the eagle on his glove, is a very dominant figure. He fills up the entire height of the mosaic, and stands almost exactly on the centre axis. On his glove he wears not a falcon but an eagle, the aristocrat of hunting birds and possessed in other contexts of a strong positive symbolism. The servant and the eagle are watching their master attentively. He is not engaged in any form of action but poses for the onlooker. It would be hardly surprising if this were a portrait of the man who

commissioned the mosaic, if the master of the hunt and the lord of the manor were one and the same. In portraits from this period, the likeness was often of minor importance in comparison with the signs of status and social prestige⁸. Falconry had high status, as had the eagle, and even the leather breeches could be included under this heading⁹. Indeed in Argos it is possible that the different types of hunting birds are intended to reflect the master's prestige, and provide almost a demonstration of the birds at his disposal. In any case it is probable that a detailed series of pictures of so specific a subject as falconry represent a personal interest on the part of the man ordering it.

In the Calendar mosaics, January, March and April create the greatest problems. January is represented by a consul, quite naturally as the consul took office on January 1st¹⁰. Here he is standing with the folds of the toga gathered in his left hand, and holding a *mappa* in his raised right hand. Gold coins, evidently taken from a *sparsio* picture, are falling from the *mappa*. The coins are falling down over a *sella curulis*, on which lies a flat, square, folder-like object¹¹, which is probably connected with his appointment. As H. Stern has shown, this representation is of vital significance for the dating of the mosaics¹². The draping of the *trabea* over the shoulders and the chest did not become common until the end of the fifth century.

The design was clearly inspired by the consular diptychs. This prompted Dr. Åkerström-Hougen to suggest an extremely interesting theory¹³. She is of the opinion that there are a number of disparate elements in the composition, mainly because *mappa* and *sparsio* are found in one and the same picture. She also observed that some of the folds of the

8. A. GRABAR, *Christian Iconography* (Bollingen Series 35: 10), Princeton, 1968, pp. 60 ff.

9. LINDNER, *op. cit.*, p. 144.

10. See R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen* (Stud. z. Spätant. Kunstgesch., 2), Berlin-Leipzig, 1929, *passim*.

11. The *fasti consulares* according to W. VOLLGRAFF, *De figura mensis Ianuarii in Mnemosyne*, 59, 1931, pp. 394 ff. and H. STERN, *Le calendrier de 354* (Bibl.

archéol. et hist., 55), p. 303, a consular diptych according to GINOUVÈS, *op. cit.*, p. 235, n. 1 (who, p. 233, n. 3, observes that the vertical part of the *trabea* is missing). ÅKERSTRÖM-HOUGEN identifies it as a cushion, *op. cit.*, p. 23.

12. STERN, *op. cit.*, pp. 222 f.

13. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *op. cit.*, pp. 73 f.

2. R. GINOUVÈS, *La mosaïque des mois à Argos* in *Bull. de corr. hell.*, 81, 1957, pp. 216 ff.

3. K. LINDNER, *Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum* (Quell. u. Stud. z. Gesch. d. Jagd, 12), Berlin-New York, 1973, pp. 136 ff.

4. G. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography* (Acta instituti Atheniensis regni Sueciae. Series in 4^o, 23), Stockholm, 1974, (Diss., Gothenburg). — I intend to follow this



Fig. 6. — The Consul in Argos half seated (1), half standing (2). To the left Constantius III (3), to the right Anas-tasius (4) from Consular Diptychs.

toga on the consul's right leg end abruptly at the groin. This led her to the conclusion that this part of the consul, his right side, really belong to a seated figure, where similar folds cover the entire groin; she suggests the hypothesis that the consul is a composite of two halves, taken from different originals (Fig. 6). His right side would then derive from a seated figure who is holding a *mappa* in his right hand, while the left is inspired by an original in which the consul is upright and allowing coins to fall at a *sparsio* ceremony. She considers that the consul should really have been seated but that he had to stand because all the other Months figures are shown erect. The great advantage of her theory is that different elements, such as the *mappa*, *sparsio* and the folds on the right leg may be regarded as details of an organic composition.

Nevertheless there must be other possible solutions to these problems. As regards the three folds falling forward over the consul's right leg, these almost reach a long, vertical pleat; in all probability these folds are to indicate that the consul is moving a short step forward. His movement becomes clearer if we here apply R. Ginouvès' investigations

of his stance on the wavy line which represents the ground¹⁴. The consul's right foot is seen almost head-on, and the line of the ground here bulges downwards, while the left foot, which is seen in profile, is touching a part of this line which swells upwards. The undulations of the ground are by no means fortuitous. They are intended in this two-dimensional art to represent space. One foot, which is down in a "valley" is thus further forward than a foot on a crest. This method of depicting space laterally is particularly marked in the case of the *sella curulis*, which is furthest away, and consequently stands on the highest crest. It seems obvious that the consul in his *contraposto* is supporting himself on his left leg, *Standbein*, and is taking a short step forward with his right. This in its turn has consequences for the treatment of the folds on the upper part of the leg. Seen from this angle we need not assume that the picture was inspired by two halves.

Indeed there is some doubt as to whether we are justified in referring to an organic composition, except to a very limited extent. The additive feature is in

14. GINOUVÈS, *op. cit.*, p. 255.

fact considerable. The standing consul, raising his *mappa*, is an organic unit. The additive features are that we see this figure and the coins and the chair and the folder-shaped object which is lying on the chair. We see the consul, his insignia and attributes. It is as if the artist wished to collect as many attributes as possible, derived beyond doubt from several different originals, to emphasize the hopes for prosperity in the coming year which were placed in a newly appointed consul.

The representations of March and April (Fig. 4) present a very difficult problem. March is a warrior, i.e. Mars, the god of war, who holds in his left hand a lance bedecked with a banner, while with his right he is pointing at a swallow. There is a pail of milk to his left. April is standing beside him, shown as a shepherd holding a lamb in his arms. These pictures would be interesting in any case, since they are the most important for distinguishing western from eastern cycles.

The western cycles are represented mainly by the Calendar of 354. There March is shown as a herdsman with a billy goat beside him (Fig. 7). He is pointing at a swallow, and there is a pail of milk by his side. April has a Venus festival¹⁵. Thus the difference between the Greek East and the Latin West is that the East has a warrior for March and a herdsman with a lamb or kid for April, while the West has a herdsman with a goat for March and a Venus festival for April. The problem in Argos, then, is that the March panel includes the swallow and the milk pail, which are not otherwise found in the East but are characteristic of the March herdsman in the West. Indeed the question also arises, how is it that these attributes were not associated with the April herdsman, for whom they would have been more appropriate than for the March warrior. Ginouvès has grasped the problem and is of the opinion that the herdsman motif, which is in fact a symbol of spring, has been duplicated, so that the shepherd with the lamb is placed in April in accordance with the Eastern tradition, while



Fig. 7. — March in the Calendar of 354, Vat. Barb. lat. 2154, fol. 18 r.

the milk pail and the swallow are attributed to March, notwithstanding that its representative is, as is usual in the East, a warrior¹⁶.

Dr Åkerström-Hougen has here proposed a daring, and fascinating, theory¹⁷. By combining the Calendar of 354 with that of Argos she tries to solve the entire problem of how the western and eastern cycles arose, and diverged from each other. She considers that there is a clear suggestion of the god Mars in the herdsman panel in the 354 Calendar. Her conclusion is prompted by a strong association with Mars and the foundation of Rome in the text on the miniature. The bird in flight on the miniature, which has never so far been noticed, or even interpreted as a swallow, like the bird at which the herdsman is pointing, she identifies as a woodpecker, a *picus*, one of the birds sacred to Mars. Thus the herdsman is Faustulus, the man who took care of Romulus

15. STERN, *op. cit.*, pp. 239 ff., 268 ff.

16. GINOUVÈS, *op. cit.*, pp. 259 ff.

17. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *op. cit.*, pp. 74 ff.

Mars for the Roman legions there, as is confirmed by the literature from c. 15 A.D. onwards. When the warrior was adapted for the Month of March in the East, he was substituted for the herdsman who actually belonged there. The herdsman, however, was far too deep rooted in the tradition to be wholly eliminated. So he came to represent April, but forgot, so to speak, to take his swallow and milk pail with him. This explains why these attributes remain with the March warrior in Argos, where the revised Eastern calendar can for the first time be studied in its entirety in the original.

Dr Åkerström-Hougen deserves high praise for her attempt, with a single daring concept, to explain the difficult problem created by the March/April panels in East and West. Nevertheless the question remains whether or not she has succeeded. As regards the 354 Calendar the herdsman with the goat is an old seasonal picture, and there is no reason to assume that he is Faustulus. The bird in flight has almost the curved beak of a falcon, and with such an outline definitely cannot be a woodpecker¹⁸. It is most improbable that the April herdsman somehow left behind the milk pail and the swallow in the March panel. These attributes are not included in other March panels from the East, such as the now destroyed part of the mosaic at Tegea, south-west of Argos, from the later part of the fourth century, or the Ptolemaeus MS., Vat. gr. 1291, which dates from the beginning of the ninth century, but goes back to an original from the second half of the fourth century. Nor is there any Eastern example in which the April herdsman has taken these attributes with him. The milk

this fact carries any great significance. It may simply be that this is a question of an element from a western calendar which the artist incorporated in his own series and there places in the same position as in the West, in March. He may have possessed an illuminated western calendar, or the incorporation may have already occurred in his original. Thus we need not assign any more profound meaning to this Argos iconography. At the same time, such a meaning cannot be wholly excluded. Indeed Mars, in addition to his function as god of war, was also a fertility god. The latter would facilitate the attribution of the milk and the swallow to the warrior of Argos, although the date of c. 500 A.D. is somewhat late.

It is of interest that the April herdsman is holding a lamb in his arms. He is doing this at Thebes too, where, however, the mosaics would seem to be later, but earlier than the ninth century²⁰. On the other hand he has a kid or a goat, both at Villa d'Awzai in Beirut, from c. 450-550, at the Monastery of the Lady Mary at Beisan from just after 567/8, and probably in Vat.gr. 1291²¹. As in the later Byzantine calendars it was customary for the April herdsman to be the Good Shepherd with the Lamb across his shoulders — here a reference to Easter which falls in April — the Argos herdsman is the earliest preserved example of the beginning of this development. There is some doubt as to whether the herdsman had Christian connotations already at Argos²², but the possibility cannot be excluded. We must realise that the development of the special Eastern calendar, with all its agricultural elements, was probably a consequence of the deep desire to

of the old calendar and to replace the now objectionable heathen pictures with religiously neutral representations. The trend was towards a marked Christian symbolism, at least in one case, the April herdsman. The elimination of the ancient feasts appears to have occurred during the latter part of the fourth century and the first decades of the fifth²³. The earliest extant manifestation appears to be Vat.gr. 1291, or rather its original. One important date is 423, when Theodosius published an edict referring to paganism as practically eradicated²⁴. While we should not take too much notice of this edict, heathen festivals would seem to have been obsolete in the semi-official calendars from this period. The main reason for the omission to replace these festivals with Christian feasts would seem to be that a Church calendar was developed for this purpose, namely the numerous *Martyrologia*²⁵.

The question naturally arises whether there is an homogeneous programme for all the mosaics. Attempts to discover a common denominator, a concept which guided the selection of the various subjects, reveal that there are in fact several different possibilities. First and foremost, every mosaic is visible from the triclinium, which opens onto the garden and has a more or less clear view of them all. The mosaic inside the triclinium depicts the room's own furniture at a banquet. Its outermost scene, the Thiasus mosaic, is a play on the wine at the feast and is seen the right way up by the guests²⁶. The hunting series also belongs to this category, for it too is seen right way up from the triclinium. Its primary subject is of course the actual hunt, but

cinium. Its primary function of course is to represent the months of the year and the events occurring therein, especially in agriculture. There is also the possibility that many of the attributes concerning food, drink, feasting and harvest may allude to the meals in the triclinium. Moreover February with its ducks has an equivalent in duck-hunting in the hunting mosaics. The grape harvest in September and the wine-tasting in October allude both to the content of the Thiasus mosaics and to wine served in the triclinium. We may say that the triclinium controlled the entire programme, at least on a secondary level.

This concept may be complemented by another, in which the Months mosaics are taken as a starting point. As Ginouvès pointed out, a number of them are closely connected with representations of the seasons²⁷. These, and pictures of the Months, are particularly close in those cases where each season is represented by two persons, so that they number eight in all. It occasionally happens that Dionysus, and sometimes a thiasus train, is shown in the middle, with two or four season figures on each side. Nor is it uncommon that one or other of these personifications is holding a couple of ducks or a hare in his hand²⁸. In the latter case a hunting dog may also be present. As Dionysus here represents the wine as the drink of immortality²⁹ and not primarily the wine at a banquet, the parallel with Argos is not as strong. Nevertheless one may suspect a certain connection between Dionysus, the hunt, and the calendar, where beliefs such as the recurrence of all things in time's eternal circle

18. In this connection my thanks are due to Dr. Gunnar Bergh, Uppsala University.

19. According to Dr. ÅKERSTRÖM-HOUGEN the warrior in the cloister of Beisan is raising his forefinger to point at a swallow which is on the wall.

in a model, *op. cit.*, p. 80, Figs. 43 : 4, 79. The present author, however, thinks he is pointing at April.

20. *Ibid.*, Fig. 77:5.

21. *Ibid.*, Figs. 82:2, 43:4, 44:5, 70, 85:9.

23. In this connection I thank Dr. Hjalmar Torp, Oslo University, for a fruitful discussion.

24. Cf. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *op. cit.*, p. 85.

25. D. LEVI, *The Allegories of the Months in Classical Art in Art. Bull.*, 23, 1941, p. 283.

27. GINOUVÈS, *op. cit.*, pp. 266 ff.

28. G. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 1-II (*Dumb. Oaks Stud.*, 2:1-2), Cambridge, Mass., 1951, Nos. 461, 501, 501 a.

29. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains* (*Bibl. archéol. et hist.*, 35), Paris, 1942, p. 491.

and Remus, an allusion to the foundation of Rome. The god Mars, therefore, was symbolically present already in the West. His appearance as a warrior in the Eastern calendars depends on the role played by Mars for the Roman legions there, as is confirmed by the literature from c. 15 A.D. onwards. When the warrior was adapted for the Month of March in the East, he was substituted for the herdsman who actually belonged there. The herdsman, however, was far too deep rooted in the tradition to be wholly eliminated. So he came to represent April, but forgot, so to speak, to take his swallow and milk pail with him. This explains why these attributes remain with the March warrior in Argos, where the revised Eastern calendar can for the first time be studied in its entirety in the original.

Dr Åkerström-Hougen deserves high praise for her attempt, with a single daring concept, to explain the difficult problem created by the March/April panels in East and West. Nevertheless the question remains whether or not she has succeeded. As regards the 354 Calendar the herdsman with the goat is an old seasonal picture, and there is no reason to assume that he is Faustulus. The bird in flight has almost the curved beak of a falcon, and with such an outline definitely cannot be a woodpecker¹⁸. It is most improbable that the April herdsman somehow left behind the milk pail and the swallow in the March panel. These attributes are not included in other March panels from the East, such as the now destroyed part of the mosaic at Tegea, south-west of Argos, from the later part of the fourth century, or the Ptolemaeus MS., Vat. gr. 1291, which dates from the beginning of the ninth century, but goes back to an original from the second half of the fourth century. Nor is there any Eastern example in which the April herdsman has taken these attributes with him. The milk

pail on the ground and the swallow are never shown there¹⁹.

These attributes of March in the Calendar of Argos are thus an iconographical *unicum*, but the problem is whether this fact carries any great significance. It may simply be that this is a question of an element from a western calendar which the artist incorporated in his own series and there places in the same position as in the West, in March. He may have possessed an illuminated western calendar, or the incorporation may have already occurred in his original. Thus we need not assign any more profound meaning to this Argos iconography. At the same time, such a meaning cannot be wholly excluded. Indeed Mars, in addition to his function as god of war, was also a fertility god. The latter would facilitate the attribution of the milk and the swallow to the warrior of Argos, although the date of c. 500 A.D. is somewhat late.

It is of interest that the April herdsman is holding a lamb in his arms. He is doing this at Thebes too, where, however, the mosaics would seem to be later, but earlier than the ninth century²⁰. On the other hand he has a kid or a goat, both at Villa d'Awzai in Beirut, from c. 450-550, at the Monastery of the Lady Mary at Beisan from just after 567/8, and probably in Vat.gr. 1291²¹. As in the later Byzantine calendars it was customary for the April herdsman to be the Good Shepherd with the Lamb across his shoulders — here a reference to Easter which falls in April — the Argos herdsman is the earliest preserved example of the beginning of this development. There is some doubt as to whether the herdsman had Christian connotations already at Argos²², but the possibility cannot be excluded. We must realise that the development of the special Eastern calendar, with all its agricultural elements, was probably a consequence of the deep desire to

in a model, *op. cit.*, p. 80, Figs. 43 : 4, 79. The present author, however, thinks he is pointing at April.

20. *Ibid.*, Fig. 77:5.

21. *Ibid.*, Figs 82:2; 43:4, 44:5; 79; 85:3.

22. Cf. GINOUVÈS, *op. cit.*, p. 261.

eliminate all the heathen feasts surviving in the Western calendar, of which the panel from 354 with its Venus festival for April is an excellent example. The intention was eradicate the pagan symbols of the old calendar and to replace the now objectionable heathen pictures with religiously neutral representations. The trend was towards a marked Christian symbolism, at least in one case, the April herdsman. The elimination of the ancient feasts appears to have occurred during the latter part of the fourth century and the first decades of the fifth²³. The earliest extant manifestation appears to be Vat.gr. 1291, or rather its original. One important date is 423, when Theodosius published an edict referring to paganism as practically eradicated²⁴. While we should not take too much notice of this edict, heathen festivals would seem to have been obsolete in the semi-official calendars from this period. The main reason for the omission to replace these festivals with Christian feasts would seem to be that a Church calendar was developed for this purpose, namely the numerous *Martyrologia*²⁵.

The question naturally arises whether there is an homogeneous programme for all the mosaics. Attempts to discover a common denominator, a concept which guided the selection of the various subjects, reveal that there are in fact several different possibilities. First and foremost, every mosaic is visible from the triclinium, which opens onto the garden and has a more or less clear view of them all. The mosaic inside the triclinium depicts the room's own furniture at a banquet. Its outermost scene, the Thiasus mosaic, is a play on the wine at the feast and is seen the right way up by the guests²⁶. The hunting series also belongs to this category, for it too is seen right way up from the triclinium. Its primary subject is of course the actual hunt, but

its secondary purpose may well be that the prey refers to the food served in the triclinium. The calendar mosaics too may be included under this head, although these are seen at an angle from the triclinium. Their primary function of course is to represent the months of the year and the events occurring therein, especially in agriculture. There is also the possibility that many of the attributes concerning food, drink, feasting and harvest may allude to the meals in the triclinium. Moreover February with its ducks has an equivalent in duck-hunting in the hunting mosaics. The grape harvest in September and the wine-tasting in October allude both to the content of the Thiasus mosaics and to wine served in the triclinium. We may say that the triclinium controlled the entire programme, at least on a secondary level.

This concept may be complemented by another, in which the Months mosaics are taken as a starting point. As Ginouvès pointed out, a number of them are closely connected with representations of the seasons²⁷. These, and pictures of the Months, are particularly close in those cases where each season is represented by two persons, so that they number eight in all. It occasionally happens that Dionysus, and sometimes a thiasus train, is shown in the middle, with two or four season figures on each side. Nor is it uncommon that one or other of these personifications is holding a couple of ducks or a hare in his hand²⁸. In the latter case a hunting dog may also be present. As Dionysus here represents the wine as the drink of immortality²⁹ and not primarily the wine at a banquet, the parallel with Argos is not as strong. Nevertheless one may suspect a certain connection between Dionysus, the hunt, and the calendar, where beliefs such as the recurrence of all things in time's eternal circle

23. In this connection I thank Dr. Hjalmar Torp, Oslo University, for a fruitful discussion.

24. Cf. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *op. cit.*, p. 85.

25. D. LEVI, *The Allegories of the Months in Classical Art in Art. Bull.*, 23, 1941, p. 283.

26. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *op. cit.*, p. 115.

27. GINOUVÈS, *op. cit.*, pp. 266 ff.

28. G. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, I-II (*Dumb. Oaks Stud.*, 2:1-2), Cambridge, Mass., 1951, Nos. 461, 501, 501 a.

29. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains (Bibl. archéol. et hist.*, 35), Paris, 1942, p. 491.

18. In this connection my thanks are due to Dr. Gunnar Bergh, Uppsala University.

19. According to Dr. ÅKERSTRÖM-HOUGEN the warrior in the cloister of Beisan is raising his forefinger to point at a swallow which is no longer there but once existed

form a strong undercurrent in the context of both festivals and agriculture³⁰.

Finally, the artist, or the man who commissioned him, had a special affection for the holy number, seven. The *klinai* in the triclinium are seven in number, which may be considered as representing the ideal circle of guests. Moreover both the hunting series and the calendar consist of seven sections, the first of which provokes surprise in both cases. This applies particularly to the calendar, which began with a now missing panel without a Month picture. It may indeed have been a dedication, or shown a personification of some kind, but a desire to make up the number to seven appears quite clear. There is an analogy in the hunting series. The first panel, of which only the lower section is preserved — with the nether regions of a servant and a falcon — lacks the narrow, inner frame found in the other panels. This may be

a coincidence but it could equally well indicate that the series as originally planned was increased to make the number of panels up to seven.

The mosaics, which are now in the possession of the Argos Museum, show influence from greatly divergent quarters. By its January consul the calendar tends to point towards Constantinople, while the hunting series has its closest parallels in North Africa, especially Carthage³¹. Naturally nothing is known of the identity of the man who commissioned the mosaics, except that he may have been identical with the master of the hunt. There is reason to believe that he was wealthy, a high official or a big landowner³².

Uppsala.

Carl-Otto NORDSTRÖM.

30. GINOUVÈS, *op. cit.*, p. 268.

31. LINDNER, *op. cit.*, p. 144.

32. ÅKERSTRÖM-HOUGEN, *op. cit.*, p. 153.

NOTES SUR L'ÉGLISE DE KABR HIRAM (LIBAN) ET SES INSTALLATIONS LITURGIQUES

par Noël DUVAL

Préparant avec F. Baratte le catalogue des mosaïques du Louvre¹, j'ai été amené à réexaminer récemment les descriptions de l'église et les publications des célèbres mosaïques de Kabr Hiram (près de Tyr), conservées au Louvre mais dont une faible partie sont actuellement visibles². M. Henri Stern avait consacré à ces mosaïques une étude suggestive dans les *Cahiers archéologiques*, t. XV, 1965, qui constituait aussi une tentative de synthèse sur les mosaïques des églises du Liban après la publication du recueil de l'Émir M. Chehab³. Il avait tiré de cinq documents à sa disposition (Kabr Hiram, Zahrani, Khaldé, Ghiné et Beit Méry) une théorie sur la répartition des mosaïques figurées et aniconiques dans les églises libanaises et sur le rôle de leurs installations liturgiques, qui avait été influencée par l'interprétation que Renan, découvreur de Kabr Hiram, avait donnée du plan de la partie centrale et par les nombreuses publications de l'époque sur l'« ambon syrien ». Je pense pour ma

part qu'une interprétation beaucoup plus classique est possible, maintenant que l'on connaît mieux les installations liturgiques de ce type. Je laisse volontairement de côté le problème du symbolisme des mosaïques dans les églises, que j'aurai l'occasion de traiter ailleurs.

I. — LE PLAN DE L'ÉGLISE

La documentation dont nous disposons est restreinte mais l'église de Kabr Hiram, dont aucun vestige n'apparaît plus sur place⁴, est plutôt mieux connue que beaucoup d'autres monuments fouillés plus récemment : il existe un plan sommaire mais assez précis (sans orientation toutefois) et une coupe dessinés par l'architecte de la mission Renan⁵, le très beau dessin des mosaïques⁶ et quelques lignes de commentaire dans la publication de Renan qui donne au passage un certain nombre de mesures⁷. L'aspect architectural n'a cependant guère intéressé les

1. Sous presse dans la collection de Catalogues de la Réunion des Musées Nationaux. Précédemment le P. B. BAGATTI, *Il pavimento musivo di Qabr Hiran*, Riv. di arch. cristiana, XXXIX, 1963, p. 93-104, avait présenté une nouvelle description de la mosaïque et cherché à faire ressortir le symbolisme chrétien des motifs suivant une exégèse traditionnelle.

2. Seules les mosaïques du « chœur » dont il sera question ici (fig. 3-4) sont exposées au fond de la Galerie Mollien (cf. Petit Journal « Arts de la Méditerranée », et Revue du Louvre, 1971, p. 299).

3. Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban, Cahiers archéologiques, XV, 1965, p. 21-37.

4. J'ai eu l'occasion de visiter le site en 1975 avec

M. Hafez Chehab. J'ai pu examiner aussi en 1969 et 1975 les églises dont il est question ici, du moins les ruines conservées sur place. (Beit-Méry Khaldé II et III et les pavements transportés à Beyrouth (Zahrani, Khaldé I).

5. E. RENAN, Mission en Phénicie, Paris, 1864, p. 628.

Cf. le plan publié par J. Durand dans Annales archéologiques, XXIII, 1863, p. 278-279 (toujours d'après Thobois).

6. Ibid., pl. XLIX.

7. Le texte de Renan, p. 607-631, est principalement consacré à la date et à l'interprétation. Sur l'architecture : p. 626-631. Voir aussi quelques indications dans les articles de J. DURAND dans les Annales archéologiques, XXIII, 1863, p. 280 (d'après le rapport Renan) ; XXIV, 1864, p. 291.

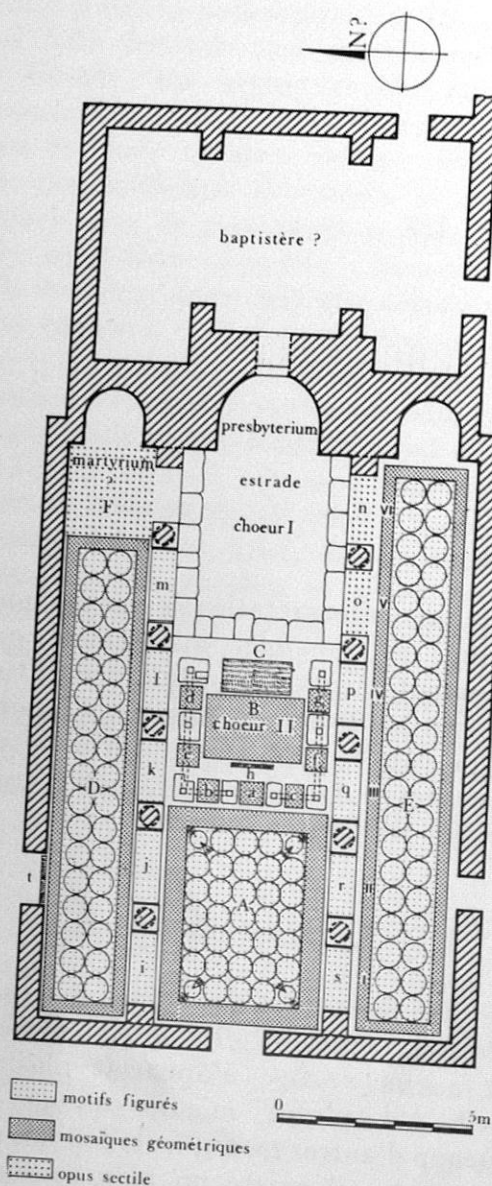


Fig. 1. — Plan nouveau de l'église de Kabr Hiram (dessins H. Broise d'après Renan).

archéologues qui connaissent surtout les mosaïques. Des travaux récents sur les installations liturgiques des églises⁸ ignorent l'exemple de Kabr Hiram, qui pose pourtant un problème comme Renan l'avait bien vu avant H. Stern.

8. Par exemple : O. NUSSBAUM, *Der Standort des Liturgen am Christlichen Altar vor dem Jahre 1000*, Bonn, 1965 ; C. PEETERS, *De liturgische dispositie van het vroegchristelijk kerkgebouw*, Assen, 1969.

9. Sur la date de l'inscription, RENAN, *op. cit.*, p. 613 ss et J. DURAND *Annales archéologiques*, XXIV, 1864, p. 286-289 ; E. MICHON, *L'inscription en mosaïque de la basilique de Medeba et la mosaïque de Kabr Hiram*, *Revue biblique*, V, 1896, p. 263-267. Sur l'utilisation tardive de l'ère de Tyr, cf. H. SEYRIG à propos d'un poids d'époque byzantine, *Syria*, XXXVI, 1959, p. 79-81 = *Antiquités Syriennes*, 6^e s., n° 74, p. 53-55, qui ne men-

Le pavement, dont la datation avait été contestée par G. B. de Rossi qui l'attribuait au IV^e siècle, est bien du VI^e siècle (575) comme l'atteste la grande inscription centrale datée d'après l'ère de Tyr⁹. Renan sur ce point avait raison comme il avait raison de le considérer comme homogène et contemporain de la construction : le plan de l'église, et en particulier le chevet à trois absides et la localisation du baptistère présumé derrière le chevet (voir *infra*), s'inscrit bien dans l'architecture de cette période.

L'église, qui était peut-être précédée d'un narthex ou d'un vestibule d'après les dires de Renan¹⁰ (ces murs ne sont pas portés sur le plan), mesure au total environ 24 m × 12. C'est donc un petit monument comme la plupart des autres églises libanaises.

Le quadratum populi (14,50 m × 10,70 m environ) comporte trois accès, un axial (largeur 1,27 m) et deux latéraux. La porte nord, dont le seuil était orné d'une inscription appropriée¹¹, n'apparaissait pas sur le plan publié par Renan, peut-être parce qu'elle a été trouvée bouchée¹². On peut se demander d'autre part s'il n'existe pas une porte au fond de l'abside centrale (voir *infra*).

Le quadratum populi est divisé en trois nefes et six travées par deux files de supports placés à intervalles irréguliers comme l'avait remarqué Renan¹³. D'après les plans, qui indiquent des rectangles tramés ou pochés entre les panneaux de mosaïque, on parle en général de piliers. En fait ces supports étaient des colonnes qui sont mentionnées plusieurs fois par Renan et dont plusieurs fragments ont été retrouvés¹⁴. Le fait est confirmé par la coupe de l'architecte Thobois qui montre que plusieurs bases étaient en

tionne pas Kabr Hiram. De nombreuses dates suivant l'ère de Tyr ont été trouvées même plus au Sud dans des églises dépendant du siège de Ptolémaïs, cf. *infra*, p. 98.

10. *Op. cit.*, p. 626-627.

11. « Paix à ton entrée, toi qui regardes » (I Reg., XVI, 4) : RENAN, *op. cit.*, p. 611.

12. Cf. RENAN, *op. cit.*, p. 627. Il existait sur ce point un petit différend entre Renan et l'architecte qui niait l'existence d'une porte à cet endroit.

13. RENAN, *op. cit.*, p. 627.

14. RENAN, *op. cit.*, p. 607, 617, 624, 627 (où il est aussi question de piliers), 628, 629.

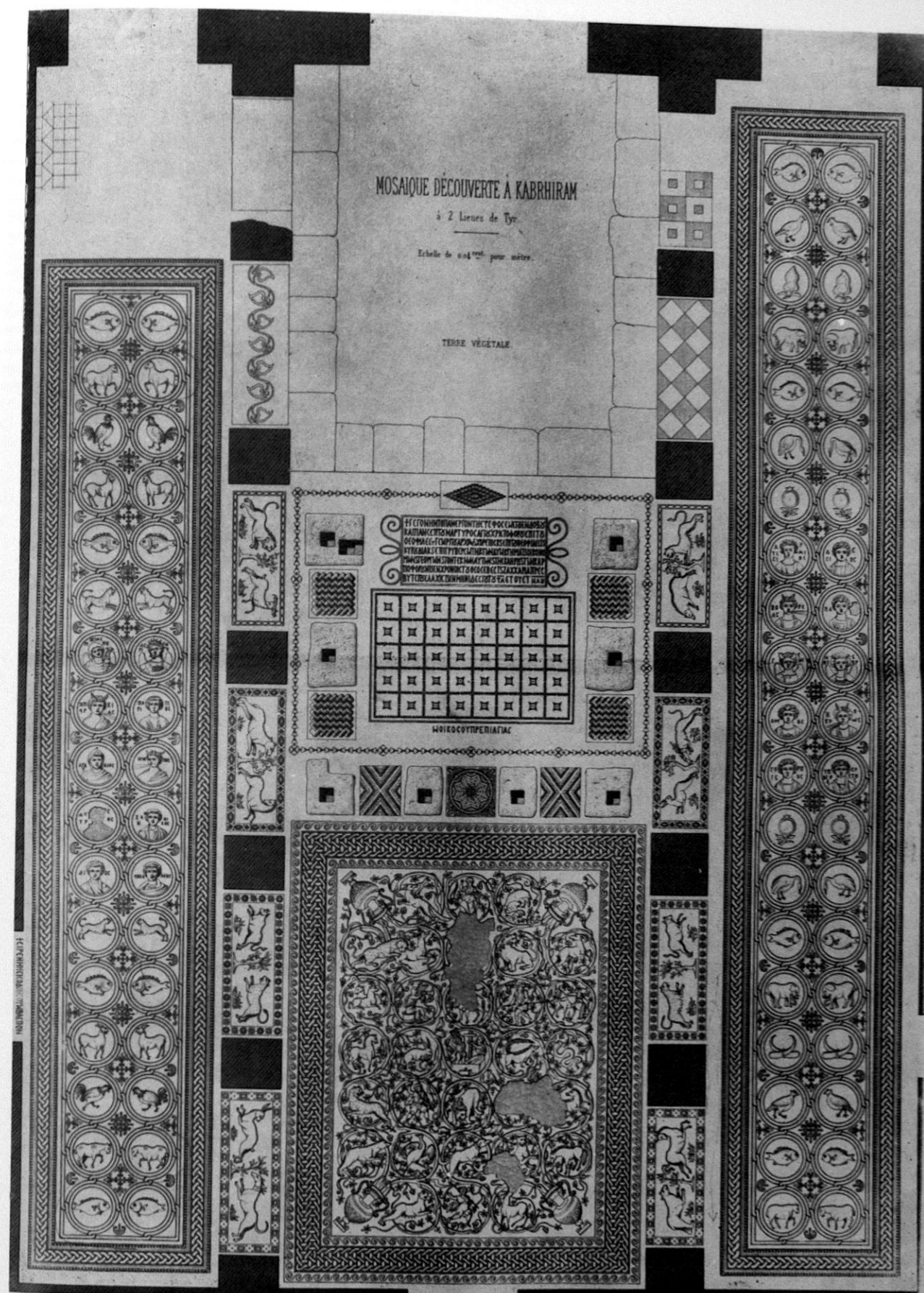


Fig. 2. — Dessin des mosaïques de l'église de Kabr Hiram publié par Renan.

place, mais souvent juchées sur des dés élevés (de maçonnerie ?), d'où la confusion possible. Les deux bas-côtés sont assez sensiblement inégaux (2,90 m et 2,60 m jusqu'à l'axe des colonnades). La proportion entre la nef centrale (5 m environ entre axes) et les bas-côtés est classiques ainsi que la largeur moyenne de l'entrecolonnement, qui varie en fait de 2,30 m à 2,60 m.

Le plan du chevet à trois absides (moins larges que les nefs : 2,50 m et 1,50 m) prises dans un massif quadrangulaire, est bien attesté à l'époque byzantine en Orient¹⁵. D'après la coupe, l'abside centrale ne paraît pas sensiblement surélevée (peut-être de la hauteur d'une marche), mais, comme on n'y avait pas trouvé de pavement, la coupe est peut-être discutable sur ce point. Un autre problème se pose à propos de la disposition figurant sur le plan et sur la coupe au fond de l'abside centrale : l'architecte a traversé toute l'épaisseur du mur par deux traits parallèles distants d'environ 80 cm, mais a « poché » l'intervalle ; sur la coupe axiale, la maçonnerie est plate à cet endroit et située à un niveau de peu supérieur (20 cm ?) à la marche qui précède. Théoriquement, on peut hésiter entre une porte et le soubassement d'une chaire épiscopale. Mais celui-ci n'occuperait pas toute l'épaisseur du mur et serait probablement lié à un banc presbytéral, qui n'apparaît pas sur le plan. Malgré la rareté de cette disposition, on doit donc penser à une porte percée au fond de l'abside pour faire communiquer l'église et le baptistère présumé, qui n'aurait sans cela pas de liaison directe avec la basilique.

Derrière les absides, le chevet est prolongé par un groupe de trois pièces communiquant par de larges baies, qui for-

15. Ch. DELVOYE, *Études d'architecture paléochrétienne, Byzantion*, XXXII, 1962, p. 505-508, en particulier p. 506-507 (les trois absides inscrites dans un chevet rectangulaire en Palestine) ; A. ORLANDOS, *H Xulostegos palaiochristianiké Basiliké*, p. 212 et fig. 168, 5.

16. *Op. cit.*, p. 627.

17. Amwas-Emmaüs (église nord) : A. KHATCHATRIAN, *Les baptistères paléochrétiens*, 1962, fig. 49b et p. 64 ; A. OVADIAH, *Corpus of the Byzantine Churches in the Holy Land* (= Theophaneia, 22) Bonn, 1970, n° 54, p. 64-65 et pl. 26. — Pour l'Afrique : N. DUVAL, *Les églises africaines à deux absides*, I, 1971, p. 286-

ment un rectangle un peu plus étroit que l'église même (10,70 m). Renan n'en parle guère : il semble les considérer comme une partie des bâtiments annexes occupés par le clergé¹⁶. Mais d'après la coupe le niveau atteint à cet endroit est un peu supérieur à celui de l'église et Renan paraît bien dire qu'on n'y a pas fouillé à proprement parler : « les contreforts en sont visibles encore », affirme-t-il, comme si ces restes de maçonnerie à la surface du sol avaient suffi à dresser le plan. En réalité, on est frappé de la ressemblance du plan avec d'autres où le baptistère occupe le même emplacement : Amwas-Emmaüs en Palestine, mais surtout toute une série africaine que j'ai eu l'occasion d'étudier¹⁷ et à laquelle il faut ajouter la nouvelle église d'Hergla. La séparation en trois salles, communiquant soit par une large porte, soit par une colonnade, soit par un grand arc (comme sans doute ici) se retrouve notamment à Mactar III, Sidi Abich près de l'Enfida et Sbeitla II¹⁸. Une fouille aurait donc sans doute révélé au centre une cuve baptismale. D'ailleurs A. Khatchatrian ne s'y est pas trompé puisqu'il a fait figurer ce plan dans son recueil de plans de baptistères¹⁹. La seule réserve vient de l'emplacement des accès : en général ce type de complexe est fait pour une circulation transversale et comporte donc normalement une porte à chaque extrémité.

II. — LES INSTALLATIONS LITURGIQUES

Trois secteurs de l'église semblent avoir un aménagement particulier, en dehors des absides dont on ne sait pratiquement rien (voir *supra*).

287 ; cf. *Études d'architecture chrétienne nord-africaine, MEFRA*, 1972, p. 1144-1146. — En dernier lieu, à propos de Breviglieri (= El Khadra en Tripolitaine) : G. DE ANGELIS D'OSSAT, « Il complesso paleocristiano di Breviglieri », *Quaderni di Archeologia della Libia*, VII, 1975, p. 46-47.

18. Mactar III : *Les églises africaines à deux absides*, II, p. 138-140 et fig. 65. — Sidi Abich, *ibid.*, I, fig. 238, p. 287. — Sbeitla II : *ibid.*, I, p. 265-266, fig. 303 ; 286-291, fig. 330, 335.

19. A. KHATCHATRIAN, *op. cit.*, fig. 47 et p. 97 où aucun doute n'est exprimé.

1. — Devant l'abside principale une « estrade » bordée d'une plate-bande de pierres de taille, dont on ignore si elle était en saillie ou au niveau des nefs (Renan dit : « cet espace était sûrement exhaussé sur des degrés »). D'après la coupe de l'architecte Thobois, la saillie était quasiment nulle dans l'état de la fouille. Les fouilleurs n'ont pas trouvé de sol : le dessin du pavement (fig. 2) indique à cet endroit « terre végétale » et Renan précise qu'on a fouillé cette terre végétale à l'emplacement qu'il estimait être celui de l'autel, sans rien trouver²⁰. Il n'est pas exclu qu'il faille restituer une assise supplémentaire de pierres en bordure de l'estrade : cette dernière aurait été réellement surélevée et, dans ces conditions, le sol, très proche du niveau du sol moderne (situé à 40 cm seulement au-dessus de la mosaïque), aurait pu disparaître sans laisser de traces. Renan note par ailleurs que les entrecolonnements qui bordent cet espace ont un pavement spécial, peu orné (on ne voit pas s'il s'agit au Sud de mosaïque à décor géométrique ou d'opus sectile) et qu'il est probable, pour cette raison, qu'on les fermait avec des tentures. Cet argument paraît, naturellement, peu convaincant.

2. — Devant l'abside nord, la dernière travée du bas-côté n'est pas pavée de mosaïque, mais d'opus sectile. Les fouilleurs avaient été frappés par cette particularité et s'étaient demandés pourquoi les mosaïques n'étaient pas symétriques dans les deux bas-côtés. L'un des premiers commentateurs, J. Durand, avait pensé qu'on devait placer à cet endroit l'autel de la prothèse²¹. Renan objecte que le pavement fait obstacle à cette interprétation, mais il ajoute qu'on ne peut savoir si le « carrelage » (apparemment mal conservé) se poursuivait sur toute la surface ou constituait seulement une bor-

ture. Pour sa part il placerait plutôt à cet endroit le *diakonikon*, séparé par une cloison du bas-côté : « pour que les mosaïstes se soient arrêtés avant la fin de la travée, il faut qu'ils aient trouvé devant eux une cloison »²². Nous ne raisonnons plus de la sorte : le changement de pavement peut correspondre seulement au désir de souligner une différence d'utilisation, et la présence d'un chancel n'est même pas indispensable pour l'expliquer. Mais des exemples comparables, et notamment celui de l'église de la grande colonnade d'Apamée et ceux des basiliques récemment découvertes à Huarte en Apamène²³, font penser qu'on pourrait situer là le martyrium de l'église et imaginer un reliquaire plutôt qu'une table, soit dans l'absidiole (plus largement ouverte que l'autre), soit devant. L'église de Kabr Hiram se classerait dans le groupe des basiliques syriennes où l'annexe nord s'est développée de préférence à l'annexe sud qui a été au contraire privilégiée dans le groupe du massif calcaire, au Nord de la Syrie²⁴. Naturellement, il faut considérer cette interprétation comme une simple hypothèse dans l'absence de preuves matérielles.

3. — Au centre de la nef centrale, les troisième et quatrième travées sont occupées par un dispositif plus complexe sur lequel Renan s'est interrogé²⁵ : « Que faire de l'enceinte carrée située au milieu de la grande nef, et autour de laquelle sont placées huit bases de pierre, d'environ 0,30 m de saillie, ayant un trou au centre ? Impossible de songer à un *ciborium* ; comment admettre que l'inscription eût été derrière l'autel, que l'autel eût recouvert des mosaïques ? C'est un *presbyterium*... Les huit pierres servaient, selon moi, de bases à des estrades ou sièges pour les dignitaires ecclésiastiques ». Mais il reste des difficultés : à quoi ser-

Fouilles de Huarte d'Apamène, CRAI, 1975, p. 162 ; J. LASSUS, *ibid.*, 1976, p. 20.

24. J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, 1947, p. 163-164 ; *DACL*, s. v. *Syrie* (1953), col. 1878-1879 ; G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du Nord*, 1953, I, p. 334, n. 2.

25. RENAN, *op. cit.*, p. 629.

20. RENAN, *op. cit.*, p. 629-630.

21. J. DURAND, *Annales archéologiques*, XXIV, 1864, p. 6, cf. p. 205.

22. RENAN, *op. cit.*, p. 630.

23. J. Ch. BALTZ et J. NAPOLEONE-LEMAIRE, *L'église à atrium de la grande colonnade d'Apamée*, Bruxelles, 1969, p. 14, 19 et n. 8, 41-42, 57-64. — P. CANIVET,

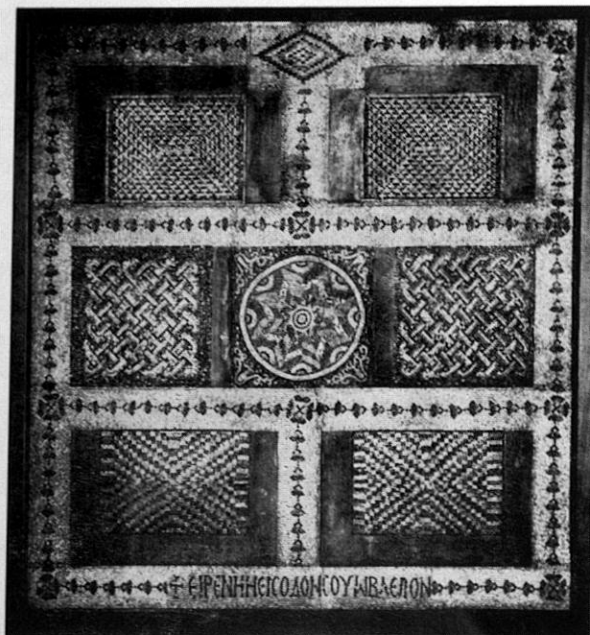


Fig. 3. — Détail des panneaux placés entre les bases de poteaux (Ma 2235).
Cliché Musée du Louvre.

vaient les trous, se demande Renan ; à sceller les sièges ? à recevoir des poteaux destinés à supporter une tenture ou une clôture en bois ? Mais ces tapisseries ou cloisons sont improbables autour d'un presbyterium. Pourquoi d'autre part aurait-on laissé visibles ces pierres disgracieuses au milieu d'une mosaïque soignée ? Pourquoi implanter des poteaux à si peu de distance des colonnes de la nef qui offraient le support nécessaire ?

H. Stern a accepté pour l'essentiel l'interprétation de Renan. Il ne tient même pas compte des objections de l'auteur à sa propre hypothèse puisqu'il lui attribue l'idée que celui-ci rejette expressément : « Les trous de scellement auraient servi à des pieux de bois dressés auxquels on fixait des tringles pour y suspendre des rideaux. Toute la partie est de la nef centrale depuis ces bases jusqu'au fond de l'abside aurait été fermée à la vue des fidèles »²⁶. Dans cette enceinte protégée H. Stern voit l'équivalent de l'« ambon syrien » auquel les publications récentes de Lassus et Tchalenko avaient valu une célébrité qui a eu bien d'autres

26. STERN, *op. cit.*, p. 29.

27. Cf. par exemple l'interprétation de la contreabside de Iunca III (en Tunisie) comme un « ambon syrien » : voir N. D., *Les églises à deux absides*, II, p. 247, 251-252, 369.

28. STERN, *op. cit.*, p. 30 et n. 30. Cf. n. 27 ; G. CUS-



Fig. 4. — Le panneau B et l'inscription C (MA 2236).
Cliché Musée du Louvre.

conséquences²⁷ : « L'avant-chœur des églises libanaises a dû remplir la même fonction, ... Le rôle liturgique de l'ambon ou bēma, de l'estrade et du chœur a été expliqué par J. Lassus et il ne semble pas nécessaire d'y revenir. Certes, la destination du bēma n'a pas toujours été exactement la même ... Cependant sa fonction liturgique de base a été identique dans tous les rites chrétiens du proche Orient. On y a fait la lecture des Écritures et chanté les psaumes ». L'auteur insiste à nouveau dans une note sur la clôture complète du fond de l'église pendant une partie de la messe et sur la répartition des fidèles suivant le sexe dans les deux collatéraux²⁸.

Avant d'examiner l'utilisation possible de cet espace, il importe d'en préciser la description. Au musée du Louvre on a placé sur un cadre mural au fond de la Galerie Mollien le panneau géométrique B avec les deux inscriptions h et C qui l'encadraient : « A ta maison convient la sainteté » à l'Ouest, et la dédicace à l'Est (fig. 4). Les sept petits panneaux géométriques situés dans l'intervalle des

cito, *Riquadri musivi a destinazione liturgica nelle basiliche paleocristiane dell'Alto Adriatico*, dans *Mosaici in Aquileia et nell' Alto Adriatico* (Antichità Altoadriatiche, VIII), Udine, 1975, p. 179-180 et fig. 1, considère encore cette interprétation comme acquise.

bases de pierre ont été remontés côte à côte et combinés avec la frise de fleurettes provenant de l'encadrement (fig. 3) pour former un cadre symétrique. On y a même joint l'inscription de la porte nord (fig. 1, t). Naturellement, on n'a pas rapporté à Paris les bases de pierre dont la description fait cependant difficulté : Renan dit qu'elles étaient en saillie de 30 cm, ce qui n'apparaît pas sur le dessin Thobois (fig. 2) ni sur la coupe²⁹, et semble contradictoire avec l'idée que le mosaïste aurait pu les recouvrir. Il arrive souvent que des bases de poteaux de chancel fassent légèrement saillie sur le pavement comme c'est le cas à Beït Mery par exemple (fig. 8), mais 30 cm paraît beaucoup. On se demande si Renan n'a pas confondu avec la saillie que les pierres présentaient après l'enlèvement de la mosaïque.

Quoi qu'il en soit, ces pierres encastrées dans le sol ne posent plus aucun problème pour les archéologues de notre temps : il s'agit de bases pour poteaux de chancel (de 15 cm environ de section, probablement de la hauteur habituelle : 90 cm à 1 m), destinés à maintenir verticales des plaques, sans doute en pierre puisque les poteaux sont très rapprochés. Cette enceinte, d'environ 3 m × 3,50 m, largement ouverte vers l'abside³⁰, comportait aussi une entrée axiale vers l'Ouest, contrairement à ce que semble dire H. Stern qui la voit entièrement fermée : en effet, la distribution des poteaux, particulièrement rapprochés de ce côté, ne s'explique que par la nécessité d'encadrer le passage central, large de 1 m environ ; d'autre part, le panneau a est plus orné que les autres (rosace assez décorative : cf. fig. 3) parce qu'il forme seuil ; enfin, comme le remarque d'ailleurs aussi Stern, l'emplacement et le contenu de l'inscription h, orientée vers l'Ouest,

29. Le dessin de la fig. 2 suggère bien la profondeur des trous, mais non la saillie des bases. Sur la coupe, il n'existe de saillie qu'à hauteur de l'entrecolonnement IV Sud.

30. La pierre de l'angle N.-E. possédait deux mortaises, dont une orientée vers le centre de l'église qui semble suggérer un autre poteau de ce côté et donc une barrière transversale. Mais cette barrière est incompatible avec la présence de la grande inscription dédicatoire et il

ne s'expliquent que si on peut la lire en entrant dans cet enclos réservé. Ce dispositif d'accès axial se retrouvera dans les autres églises du Liban, avec souvent en plus un couloir pour protéger l'entrée (fig. 5 ss).

Reste le problème du contenu, et donc de la destination, de cet enclos qui est en fait une enceinte basse et non une sorte d'iconostase. Le pavement est constitué du panneau géométrique B, mesurant 2,50 m × 1,60 m, et de la grande inscription C placée dans un cadre orné de volutes stylisées à ses extrémités. Renan, nous l'avons vu, avait pensé à l'autel mais excluait aussitôt cette hypothèse car il ne comprenait pas, d'une part, pourquoi l'inscription aurait été derrière l'autel, d'autre part comment on pouvait recouvrir une mosaïque par l'autel. H. Stern, quant à lui, considère, semble-t-il, que l'autel était dans l'abside³¹ et ne pense pas un instant à le mettre là ; il tire argument du caractère aniconique du pavement à cet emplacement pour énoncer une théorie générale sur le contraste entre les parties réservées au clergé — qui auraient dû être décorées de motifs sacrés mais qui, du fait de l'interdiction édictée par Théodose II en 427 ou 447, ne pouvaient l'être — et celles destinées au peuple — qui sont richement ornées de figures évoquant des thèmes profanes³². Il constate que ce contraste se retrouve, avec quelques exceptions, dans les autres églises du Liban qui présentent des dispositifs liturgiques comparables.

En réalité, le panneau géométrique central a la forme et les dimensions convenant à l'emplacement d'une table et le décor simplifié est assez caractéristique des panneaux destinés à être recouverts par des meubles, par exemple dans les *triclinia*. L'objection présentée par

n'existe aucune trace d'autres supports. La seconde mortaise date sans doute d'un premier emploi : le cas n'est pas rare pour ces bases de poteaux (cf. plusieurs exemples à Dernech : *MEFRA*, 84, 1972, fig. 5, p. 1087).

31. H. STERN, *op. cit.*, p. 36 : « le chœur qui est l'abside et qui abrite l'autel ». Mais, p. 31, il est dit que « le chœur et l'abside » servent à « la célébration de la messe » (cf. p. 28).

32. H. STERN, *op. cit.*, p. 28-31.

chancel et l'abside, et constituée de remblai maintenu par une bordure de pierres⁴⁴. Mais l'éditeur se demande lui-même si l'estrade n'est pas en fait contemporaine des bases de chancel. A cette époque, on aurait, en outre, ajouté à l'Est du chœur deux bases grossières en pierre, creusées de mortaises (n° 4 et 7) : « au milieu de l'une d'elles était encore encastrée une colonnette ». On a trouvé dans la fouille nombre de colonnettes d'autel et de fragments de tables, et l'éditeur imagine à cet endroit deux tables d'offrandes⁴⁵ (voir *infra*).

3^e état. — A ce troisième état correspondraient tous les pavements en mosaïque, qui auraient recouvert entièrement les bases de chancel sauf celles de l'exèdre ou couloir. La disposition des panneaux dans la nef centrale est intéressante : en A, un grand panneau formant seuil avec une dédicace au centre, en B des motifs géométriques qui encadrent tout le chœur, en C un panneau rectangulaire avec une trame géométrique mais quelques motifs plus soignés (croix au centre, un oiseau encadré de rinceaux), en D sur l'estrade un autre panneau (très mutilé) à trame géométrique dont les médaillons contenaient des croix monogrammatiques avec *alpha* et *omega*. Les mosaïques dateraient dans la nef centrale du IV^e siècle (il n'y a pas de date conservée à cet endroit : on date d'après l'inscription du bas-côté sud et le style des inscriptions) mais auraient été remaniées jusqu'au VI^e siècle.

La chronologie relative de ces différentes installations pose problème : le panneau B suit parfaitement le tracé des chancels du chœur et du couloir, et le panneau C remplit exactement le centre du chœur inférieur tel qu'il avait été délimité par le chancel (cf. à Kabr Hiram). On ne voit pas d'autre part l'utilité d'avoir conservé les bases de poteaux du couloir et les bases de tables, si le chancel lui-même avait disparu. En réalité quand on observe les photographies des mosaïques déposées⁴⁶, on constate qu'il existe des lacunes à tous les emplacements de poteaux de chancel : donc il n'est pas certain que les bases, bien que situées à un niveau sensiblement inférieur, aient été entièrement recouvertes par la mosaïque ; des poteaux pouvaient peut-être encore s'y insérer.

Je serais tenté de penser qu'il est difficile de distinguer chronologiquement l'estrade et le

chœur avancé (qui de toute façon serait ancien), et que ce dernier a subsisté après la pose des mosaïques. On soulignera par ailleurs la présence des deux bases plus grandes à la limite est du chœur : elles ont une certaine importance pour l'interprétation du plan (voir *infra*).

2. — KHALDÉ I (18 km au Sud de Beyrouth)⁴⁷ (fig. 6).

L'église a été fouillée en 1959. Elle était très peu recouverte d'où le mauvais état des murs et les dégâts subis par le pavement (dans la nef surtout). Ses mosaïques ont été également transportées à Beyrouth.

L'église, longue de 32 m pour 23 m de largeur (avec des annexes), était orientée. L'abside est polygonale à l'extérieur, semi-circulaire à l'intérieur. Elle est bordée à l'intérieur, sur une largeur de 65 cm, environ d'un dallage qui doit représenter la base d'un synthronos. Le niveau du sol de l'abside ne peut être établi avec certitude.

L'abside est prolongée par une plate-forme longue de 4,25 m pour une largeur de 4 m. M. Chehab considère que le sol pouvait avoir été recouvert de mosaïque, mais son niveau exact ne peut pas non plus être déterminé, car le sommet a été évidemment détruit. Il reste une marche *r* contre l'abside au Nord et des traces d'un autre emmarchement *o* dans l'axe à l'Ouest : comme la marche conservée est haute de 22 cm, la plate-forme devait être surélevée de 40 à 45 cm⁴⁸. Il est à noter que la marche semble posée sur la mosaïque *q* (le dessin ne la contourne pas), mais par ailleurs la plate-forme est encadrée de deux bandes de mosaïque *p* et *q* qui, visiblement, sont postérieures à l'installation : donc seule la marche semble avoir été ajoutée. L'intérieur de l'estrade (qui n'est donc pas conservée au niveau d'utilisation : voir *supra*) ne montre aucune trace d'installation fixe.

Au delà de l'estrade, correspondant à deux travées, deux autres travées sont occupées par une enceinte au niveau de la mosaïque des nefs : 8 bases de poteaux (de 20 cm de section) délimitent un rectangle d'environ 5 m sur 4 m prolongé par un couloir long d'environ 3 m pour 1,20 m de large, largeur correspondant à celle de la porte axiale de l'enceinte. Il est possible, d'après la disposition des poteaux, que deux

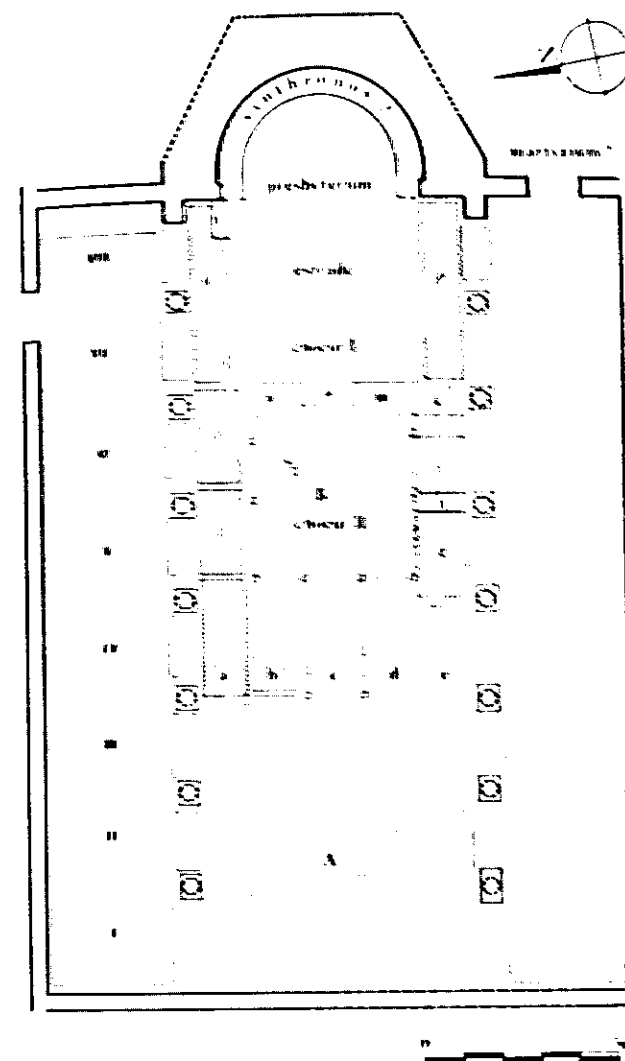


Fig. 6. — Plan schématique des installations de Khalde I.
dessins H. Broise d'après l'Émir Chehab.

autres portillons latéraux de même largeur aient permis la traversée du chœur. Cette déduction semble confirmée par la disposition des mosaïques au Sud : un panneau *i* a la largeur du portillon et forme seuil. Mais cette disposition ne se retrouve pas au Nord. La distribution des panneaux du pavement, très endommagé au centre, montre qu'elle respecte le tracé du chancel : l'extérieur et encore la travée partagée en trois par le couloir sont pavés de petits panneaux pour partie figurés, pour partie géométriques, tandis que les trois dernières travées constituent un unique panneau A. A l'intérieur du chancel, la mosaïque n'est conservée qu'à l'Est : il semble exister un seul grand panneau B, très décoratif, d'après les bordures. L'emmarchement *o* était encadré de deux petits panneaux dont l'un

était occupé par un cerf (donc un motif figuré)⁴⁹. Le plan de M. Kalayan n'est pas très clair mais il paraît suggérer une mortaise *s* qui pourrait correspondre à l'angle d'un autel ou d'un ciborium⁵⁰.

D'après l'Émir Chehab, le martyrium serait placé dans la sacristie Sud, donc à l'emplacement le plus habituel en Syrie. Mais il n'existe pas d'argument décisif pour cette identification, sauf les restes d'une maçonnerie (banc ? base ? dans l'angle N.-E. La pièce nord, appelée ici « sacristie », est plus développée.

On n'a recueilli aucun élément objectif de datation. Les mosaïques de la nef sont datées du V^e siècle sur des bases stylistiques. À part la marche *r*, on ne discerne aucun remaniement. Les installations semblent homogènes.

3. — CHINÉ⁵¹, entre Jouanich et Kabr Hiram au N.-E. de Beyrouth (fig. 7).

L'église installée dans un temple a été dégagée en 1958. Les mosaïques ont été conservées sur place après démontage et mise sur béton.

Il s'agit d'un très petit édifice : 10 x 15 m environ. Le temple, dont la façade était à l'Est, a été utilisé comme quadratum populi divisé sommairement en trois nefs et trois travées. Cette partie a été fort endommagée par un tremblement de terre qui a déformé les murs et déplacé un secteur de la mosaïque (nous avons rétabli le plan d'origine sur la fig. 7). Le pronaos du temple situé au S.-S.E. a servi comme sanctuaire après avoir été muré. Il était sans doute divisé en trois pièces dont l'une a conservé une partie de son pavement de mosaïque (E sur la fig. 7).

La période chrétienne semble comporter deux niveaux d'installations liturgiques. Dans un premier temps, devant le sanctuaire (à 80 cm de distance), on avait installé une barrière transversale dont les bases ont été trouvées sous la mosaïque du dernier état : l'autel devait donc se situer à l'entrée du sanctuaire. Un couloir d'accès, long de 1,80 m, prolongeait la porte axiale, large de 1,20 m environ. M. Chehab avait proposé de voir dans les quatre bases centrales celles d'un ciborium⁵². H. Stern objecte avec raison que la forme du chancel à couloir axial est bien attestée au Liban et se retrouve d'ailleurs aussi dans le deuxième état. A ce niveau, que l'éditeur date du IV^e siècle d'après les trouvailles monétaires, on a repéré dans le sanctuaire et dans les nefs différentes

44. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 86 et pl. XXXVII, 3.

45. *Ibid.*, et pl. XXXIX.

46. *Ibid.*, pl. XLIII-XLIV.

47. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 107-121, plan 8, pl. LIX-LXXX ; H. STERN, *op. cit.*, p. 33-34 et fig. 15. R. SAÏDA,

Dossier de l'archéologie n° 12, septembre 1975, p. 59, n. 8, semble dater l'ensemble de l'église du VI^e siècle.

48. Voir la pl. LX du recueil de M. CHEHAB : on voit bien un bloc encore en place devant l'abside au-dessus de la marche, à peu près à cette hauteur.

49. *Op. cit.*, p. 109-110, pl. LXII (photo montage), LXIII-LXVI (détails).

50. Cette mortaise ne se voit pas sur la pl. LXIV, 3.

51. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 141-154, plans 10-11, pl. XCI-CIV. H. STERN, *op. cit.*, p. 34-35 et fig. 16.

52. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 146.

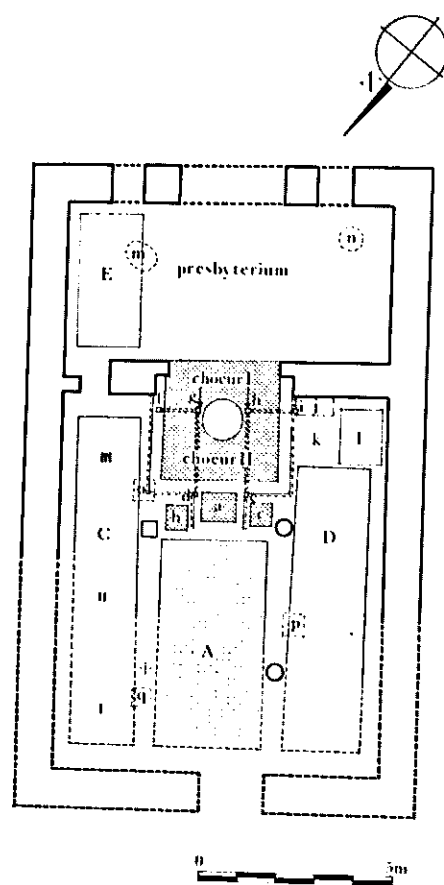


Fig. 7. — Plan schématique des installations de Ghiné.
(dessins H. Broise d'après l'Émir-Chehab).

« fosses » enduites (*m* à *r*), mais aucune dans l'axe ou à l'emplacement possible d'un autel.

Dans le deuxième temps, à la fin du *vi*^e siècle d'après les monnaies et le style des mosaïques, on a recouvert les nefs d'un pavement homogène. Dans la nef centrale, les deux premières travées forment un seul panneau *A* : des câbles délimitent des panneaux elliptiques ou ronds dont les plus grands contiennent des animaux. La dernière travée est occupée par un chœur surélevé d'une dizaine de centimètres, long de 3,40 m et large de 3,75 m, bordé par un chancel engagé dans des rainures (sans poteaux). Un petit couloir, long de 90 cm et large de 1,30 m, le prolonge vers le N.-O. Le sol du couloir est fait d'un panneau *a*, formant seuil, qui rappelle un peu le panneau *a* de Kabr Hiram, encadré à l'extérieur de deux petits panneaux géométriques

53. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 148, suppose au-dessus de ces panneaux *b* et *c* des « tables de lecteurs » dont il n'existe aucune trace.

54. *Ibid.*, p. 149 et pl. XCI, 3 ; CI, 1. P. 151, l'auteur pense à un ambon mais remarque que l'emplacement est insolite et il note l'existence d'une couche de cendres à cet endroit (comme s'il y avait eu un objet en bois ?).

b et *c*⁵³. Un grand panneau *B* occupe tout le sol du chœur : il est centré sur un médaillon circulaire contenant un aigle aux ailes éployées. Il n'existe aucune trace d'installation fixe dans le chœur.

On remarquera, par contre, la présence d'une installation non expliquée à l'extrémité du bas-côté S.-O. devant le mur du sanctuaire (qui semble dépourvu de porte à cet endroit) : le panneau *D* s'arrête à quelque distance du mur ; le reste du pavement est divisé en deux motifs *k* et *l*. Le motif *k* (peut-être encadré d'un chancel ?) sert de tapis devant un socle *j* maçonné et plaqué de marbre⁵⁴. On pourrait penser à la base d'un reliquaire, l'extrémité du bas-côté servant en quelque sorte de martyrium.

4. — BEIT MÉRY (à l'Est de Beyrouth)⁵⁵, (fig. 8).

Église fouillée à 250 m au N.-E. du temple de Deir el Qala'a. Le monument avait été fort endommagé par une route qui occupe l'emplacement de la façade, et un bâtiment qui a détruit presque intégralement le bas-côté sud. Les mosaïques ont été déposées puis reposées sur place.

Le monument, assez exactement orienté, mesure une vingtaine de mètres de long pour environ 14 m de large. Il était accessible au Nord par une porte latérale.

L'abside, rectangulaire à l'extérieur, semi-circulaire à l'intérieur, était aux trois-quarts détruite. Elle contient sans doute un synthronos dont il restait un fragment de soubassement maçonné à 30 cm au-dessus du niveau du sol. Un petit secteur du sol a été conservé et permet de constater que l'abside était surélevée de 20 cm environ. Elle devait se prolonger par une estrade peu profonde jusqu'à un mètre en avant de l'arc triomphal.

Le pavement de la nef centrale, comportant 6 à 7 travées, est divisé en trois panneaux : en *A*, un panneau presque totalement détruit occupait les deux ou trois premières travées. Il est bordé d'un tracé de chancel dessiné en mosaïque qui s'interrompt dans l'axe du côté ouest où l'on trouve une dédicace *B* dans un cartel à queue d'arondes. A cet endroit, la mosaïque a été incontestablement remaniée pour l'insertion du cartel et du dessin de chancel⁵⁶.

55. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 165-171, plan 12 et pl. CV-CX ; H. STERN, *op. cit.*, p. 36 et fig. 17. Bonne photographie dans *Dossier de l'archéologie*, 12, septembre 1975, p. 22.

56. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 166 et pl. CVII, 2.

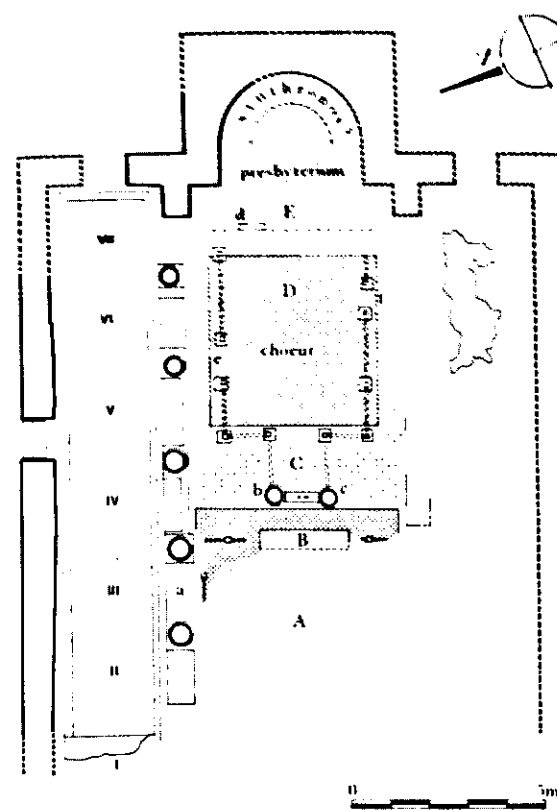


Fig. 8. — Plan schématique des installations de Beit Méry.
(dessin H. Broise d'après l'Émir Chehab).

M. Chehab a pensé avec M. Kalayan, l'architecte qui a fouillé le monument, que le dessin remplaçait un chancel effectif, supprimé lors d'une modification des installations liturgiques. Mais on ne voit pas la raison d'être d'une enceinte à cet emplacement et l'argument est insuffisant. Notons que la dédicace se situe devant l'entrée du chœur tardif. Au Nord, le troisième (?) entrecolonnement est garni d'un motif spécial (*a*) : une corbeille de fruits encadré de deux volatiles (oies) ; on peut penser qu'on a voulu souligner ainsi l'emplacement d'un passage.

Le reste de la nef centrale est occupé par un panneau carré *D* à trame géométrique garni de motifs variés, figurés et ornementaux, mesurant 4,20 m de côté. Ce panneau est encadré par un grand rinceau d'hederae et de vigne, issu d'un cratère placé en *C* entre deux paons.

Après coup, on a planté dans la mosaïque des bases de chancel, qui dépassent de 5 à 6 cm le niveau du sol (on peut se demander si le sol n'a pas été remblayé dans cet état) et qui dessinent une enceinte large de 3,50 m pour environ

57. A. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 527 ss, fig. 491, 497.

58. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 175-178, plan 13 et pl. CXI-

6 m de longueur depuis l'abside. D'après la disposition des bases, il existait sans doute deux portillons latéraux, d'ailleurs dissymétriques, en *e* et en *f* (60 et 90 cm de large), et un accès axial plus large (environ 1,20 m) prolongé par un couloir de 1,20 m de longueur. Les bases de poteaux bordant l'entrée du couloir sont remplacées par des bases de colonnes *b* et *c*. On peut penser par conséquent à restituer un arc à l'entrée comme dans les églises grecques⁵⁷. Le seuil de marbre placé entre les colonnes porte un trou de verrou et montre que des vantaux pouvaient fermer cet accès. On notera que le tracé du chancel respecte grosso modo la disposition des mosaïques plus anciennes : le chœur est un peu moins large mais un peu plus long que le panneau *D* et les deux barrières du couloir encadrent le cratère *C* devenu motif de seuil. Il n'y a pas trace d'installation fixe au centre du chœur. Un seul panneau de chancel a été recueilli ; il est placé à l'heure actuelle devant l'abside en *d*.

Les mosaïques ont été datées du *vi*^e siècle pour des raisons stylistiques.

5. — AIN ES SAMAKE = KHALDÉ II⁵⁸ (fig. 9).

Monument fouillé en 1959 à 600 m au Sud de Khaldé I entre la route actuelle (qui recouvrait précédemment la mosaïque) et le chemin de fer. Seule la partie centrale d'une église, large intérieurement d'environ 13,50 m, a donc pu être dégagée entre l'abside située sous la route à l'Est et la façade détruite par la voie ferrée. Les mosaïques étaient conservées sur place, mais étaient très dégradées en 1975. Dans la nef centrale, large de 7,50 m entre axes, on retrouve des vestiges d'installations liturgiques. La fouille semble avoir débuté à la limite d'un espace *A* qui doit correspondre au chœur. On a mis au jour dans l'axe une plate-forme *B* large de 1,70 m pour 2,70 m de long qui doit correspondre au couloir d'entrée (cf. à Ghiné où le couloir est aussi légèrement surélevé) ; il restait quelques lambeaux de mosaïque géométrique à 7 ou 8 cm au-dessus du niveau des panneaux *C* et *D*. Curieusement, ces deux panneaux qui encadrent le couloir ne sont pas symétriques : le panneau *C* occupe toute la largeur entre *B* et la colonnade tandis que *D*, plus étroit au niveau du couloir, s'élargit devant et vient même empiéter sur le rectangle de *C*. Une répartition tripartite plus équilibrée ne se

CXV. Sur la date cf. H. SEYRIG, *Syria*, XXXIX, 1962, p. 42-44. H. Stern n'en parle pas.

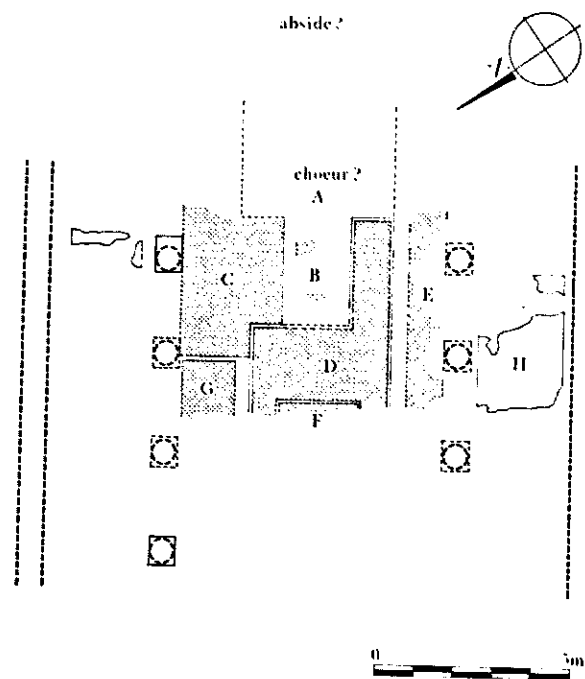


Fig. 9. — Plan schématique des installations de Khaldé II (Ain es Samaké). (dessin H. Broise d'après l'Émir Chehab)

retrouve qu'à la limite de la mosaïque conservée. Notons cependant que toutes ces mosaïques semblent contemporaines : un bandeau étroit *E* reprend d'ailleurs de l'autre côté le motif de *C*. Vers l'Ouest, un panneau *F* s'insérerait dans *D* : peut-être contenait-il un tableau figuré ou une inscription.

Les mosaïques ont été datées pour des raisons stylistiques du *v*^e ou du début du *vi*^e siècle. L'ensemble est recouvert d'une couche plus récente correspondant à une église très élargie (la nef centrale a la largeur de l'église antérieure), mais sans traces d'installations liturgiques. Dans les bas-côtés des inscriptions datent ces mosaïques de 581 et de 604/605.

6. — SIDON — TEMPLE D'ECHMOUN

A l'entrée de l'enceinte du temple, M. Durand a fouillé il y a quelques années un ensemble du Bas-Empire (œcus et peristyle) dans lequel

59. Courte allusion dans M. DUNAND, *Le temple d'Echmoun à Sidon, Essai de chronologie*, Bulletin du Musée de Beyrouth, XXVI, 1973 [1975], p. 24, cf. le croquis de la fig. 1.

60. Voir des articles de Roger SAÏDA dans « L'Orient-Le Jour », le 18 août 1974 et 5 avril 1975 ; *Khen-Khaldé, une ville paléochrétienne* dans *Liban, Dossier de l'archéologie*, 12, Septembre 1975, p. 50-59. L'étude scientifique a été retardée par les événements du Liban. Je remercie R. Saïda de m'avoir aimablement communiqué la documentation et de m'avoir guidé sur place en mars 1975 (à un moment où l'église du *vi*^e siècle était partiellement démontée).

on a installé une basilique chrétienne. Elle est pratiquement inédite⁵⁹. Il n'en reste d'ailleurs que très peu de choses : les fondations de l'abside vers l'Est, installée sur la cour, et, enfoncées dans la mosaïque de l'œcus à l'Ouest, très loin de l'abside, 6 bases dessinant probablement une enceinte en U à couloir d'accès axial, mais vers l'abside. Trois bases de marbre ornées d'une croix proviennent d'un ciborium d'autel, probablement.

Il existait donc ici, dans ce prestigieux sanctuaire christianisé sur le tard, une église dont les installations liturgiques ont quelque rapport pour l'emplacement et le plan avec les cas que nous avons étudiés.

7. — KHALDÉ III (fig. 10-11).

En 1974-1975, un important ensemble a été fouillé sur le tracé de l'autoroute Beyrouth-Damour-Sidon par le Service des Antiquités. Le chantier, dirigé par R. Saïda, a mis au jour deux églises superposées dont les mosaïques devaient être présentées sur place⁶⁰ sous un pont de l'autoroute. La localité antique est identifiée par un milliaire comme étant *Heldna*.

La grande église, dont les mosaïques sont datées par deux inscriptions du début du *vii*^e siècle, mesure 16 m de large pour plus de 40 m de longueur avec l'abside. La basilique est orientée. Les trois nefs sont divisées en huit travées et le quadratum populi est précédé d'un narthex et d'un atrium bordant la voie romaine.

L'abside, large de 5,50 m, est semi-circulaire, à l'intérieur comme à l'extérieur. Elle comportait un synthronos avec cathèdre épiscopale dont le soubassement est conservé⁶¹. Elle est prolongée, sans rupture de niveau semble-t-il, par une plate-forme de 5,50 m pour 4,50 m de longueur (soit deux travées de la nef centrale) dont le sol était apparemment mosaïqué, à environ 40 cm au-dessus du sol du quadratum populi. Un emmarchement axial (2 ou 3 marches)⁶² permettait d'y accéder.

Dans un second temps, la plate-forme a été augmentée de 4,50 m. Cette partie était cernée d'un chancel formé de dalles maintenues au

61. R. SAÏDA, *op. cit.*, dans *Dossier de l'archéologie*, p. 52, parle d'un déambulatoire autour de l'emplacement de l'autel, mais le plan suggère plutôt un synthronos classique (avec peut-être un passage interne suivant une disposition assez fréquente). R. Saïda veut bien m'écrire qu'il accepte cette hypothèse.

62. 3 marches sur le plan, mais l'une semble au niveau de la nef. M. Saïda me précise que le chœur a été remanié au moment de son extension vers l'Ouest : il a été augmenté de largeur et empiète ainsi sur des panneaux de mosaïque qui l'encadraient primitivement.

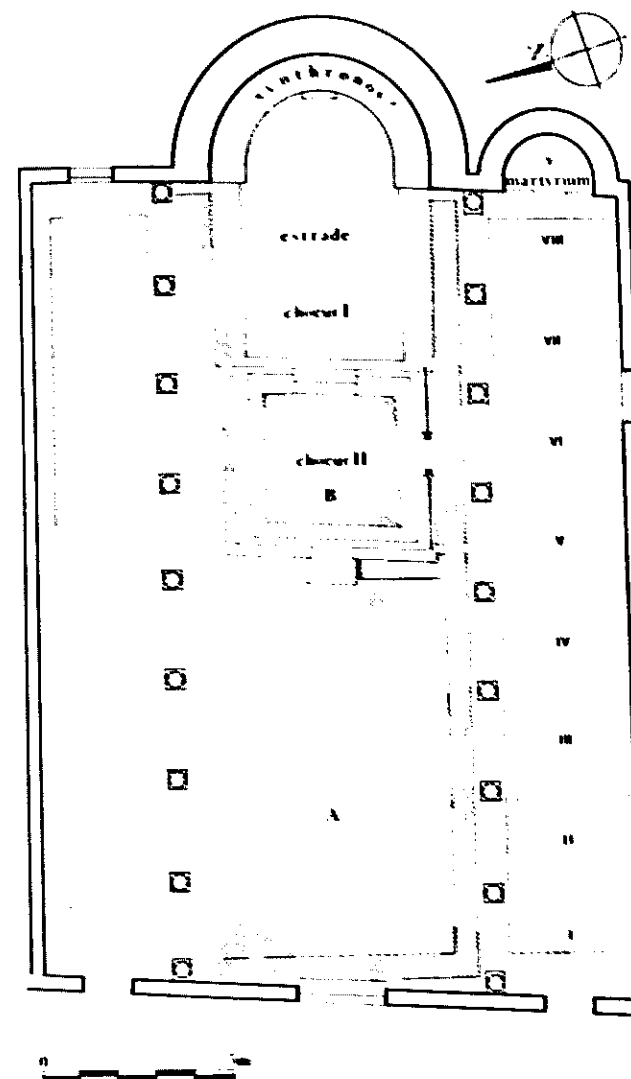


Fig. 10. — Plan schématique des installations de Khaldé III. (dessin H. Broise d'après R. Saïda).

sol dans une rainure avec de place en place des poteaux fichés dans les bases du type habituel⁶³. Plusieurs morceaux de dalles ont été retrouvés. Il existait dans cette extension deux accès latéraux (largeur 90 cm) et une entrée axiale. L'extension semble reprendre le plan d'un panneau de mosaïque *C* qui occupait ces deux travées (il n'en reste que deux fragments de la bordure). Deux panneaux géométriques occupent, sur trois travées et demie de longueur, l'espace entre les chœurs et les colonnades, prouvant une certaine unité de conception dans l'organisation de ce secteur. Tout le reste de la nef centrale était pavé d'un semis de fleu-

rettes *A* encadré par une large bordure géométrique ; il semble qu'il existait un panneau formant seuil devant le chœur.

A l'extrémité du bas-côté sud, une absidiole (de même plan qu'à Kabr Hiram) jouait peut-être le rôle de martyrium : elle était fermée au moins partiellement par des chancels⁶⁴.

Les installations liturgiques de l'église primitive située à un niveau inférieur de 60 à 90 cm et datable d'après les trouvailles du *v*^e siècle, ne sont pas du tout conservées. Mais d'après la répartition des panneaux de mosaïque situés de part et d'autre, l'existence d'un chœur avançant assez loin dans la nef centrale est possible. Le plan est apparenté à celui de Zahrani.

CONCLUSION

Il est indéniable que ce groupe d'églises possède une certaine unité et diffère des églises de la Syrie du Nord (autant qu'on puisse connaître leurs installations liturgiques en l'absence du volume prévu de G. Tchalenko).

1. — Le clergé siège dans l'abside, si on se fie aux restes de synthronos signalés à Khaldé I et III et à Beit Mery. Par contre, on ne trouve pas trace de l'estrade placée en Syrie du Nord dans la nef — où se groupe le clergé à certains moments et où se font des lectures — qu'on appelle l'« ambon syriaque ». L'hypothèse d'H. Stern n'est donc confortée par aucun argument matériel.

2. — L'emplacement de l'autel n'est matérialisé nulle part, ni dans l'abside ni dans la nef centrale⁶⁵ et on n'a pas mis au jour de base en pierre comme il en existe en Syrie du Nord, en Égypte et en Palestine. On ne connaît pas non plus de reliquaire placé sous l'autel, dans la base ou dans le sol. Diverses colonnettes et des fragments de deux tables rectangulaires ont été retrouvés dans la nef centrale à Zahrani, mais M. Chehab les

nent, me confirme M. Saïda, à un état antérieur (intermédiaire entre les deux églises superposées?).

64. Bonne photographie dans *Dossier de l'archéologie*, p. 52.

65. L'indice signalé d'après le plan à Khaldé I est très incertain.

63. L'article de R. Saïda décrit des stylobates de chancels qui ont été déplacés au moment de la fouille en profondeur, mais qui sont portés sur le plan (fig. 10). Après la fouille en profondeur, on voyait sur le site (fig. 11), des bases de poteaux de chancel, qui appartiennent

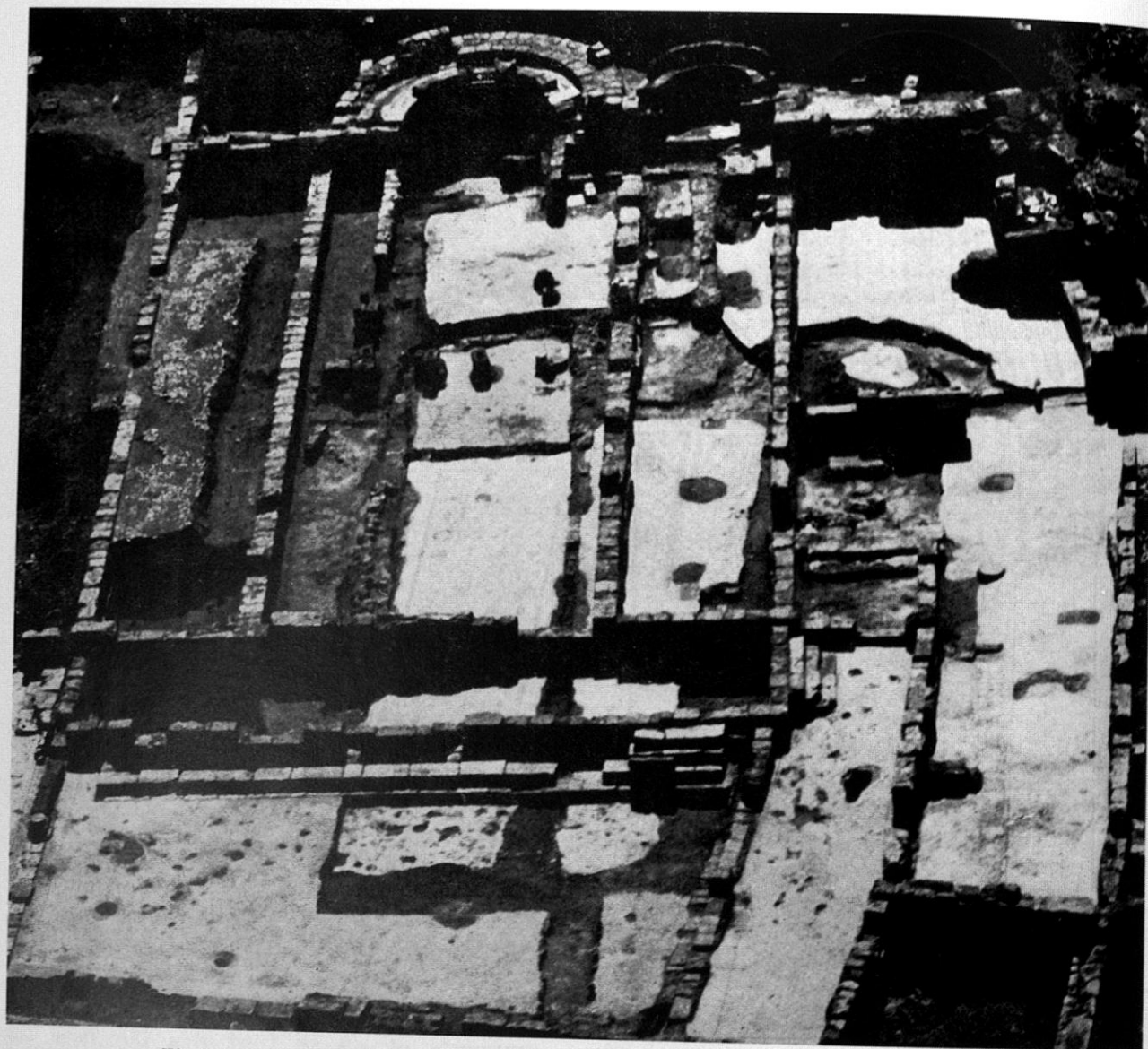


Fig. 11. — Photographie aérienne de l'église de Khaldé III après dépose des mosaïques. A droite restes de l'église antérieure. (Cliché obligeamment communiqué par R. Saïda).

attribue à des tables secondaires⁶⁶ (voir *infra*). On a recueilli deux tables circulaires à Khaldé I et à Beit Méry⁶⁷, des fragments de colonnettes à Khaldé I⁶⁸, mais en dehors de la nef centrale. Des bases de colonnettes de ciborium ont été signalées à Sidon, mais non en place.

Remarquons que, par un malheureux hasard, nulle part, l'abside (généralement très endommagée) et le chœur ne sont

assez bien conservés ensemble pour qu'on puisse exclure absolument l'existence d'une installation fixe.

3. — Partout l'enceinte réservée dans la nef centrale, qu'on appellera par commodité « chœur », avance beaucoup dans le quadratum populi, contrairement à ce que l'on constate dans la plupart des églises de Syrie du Nord et de Palestine où l'autel est contenu dans l'abside ou

66. M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 86-87 et pl. XXXIX 1-3. Il s'agit de colonnettes d'autel hautes de 1 m environ (diamètre 7,5 cm à 12,5 cm) et de colonnettes mesurant environ 20 cm de diamètre, appartenant probablement à un ciborium. Les deux tables rectangulaires reconstituées mesurant 1,37 m × 86,5 cm.

67. KHALDÉ : M. CHEHAB, *op. cit.*, p. 118 et pl. LXXIX, 5 (dans la pièce voisine de l'abside appelée sacristie). — BEIT-MÉRY : *ibid.*, p. 170 et pl. CX, 2 (à l'extérieur de l'église au Nord.)

68. *Ibid.*, p. 120 (dans le bas-côté sud).

très proche d'elle (voir *supra*). Il est assez logique de supposer que cette particularité est due au fait que l'autel est situé dans la nef.

4. — Il n'existe aucune trace d'un ambon classique, du type courant dans certaines régions de Syrie (Apamène) et de Palestine-Jordanie (Gerasa), et il n'a pas été retrouvé d'élément sculpté pouvant appartenir à un mobilier de ce type.

5. — Partout, l'enceinte réservée peut avoir été dédoublée à un certain moment, mais l'évolution est assez variable :

— KABR HIRAM. Église du VI^e siècle (inscription). Une plate-forme surélevée (4,50 m × 4,30 m) plus une enceinte close de chancels (3,50 m × 2,30 m) de plain pied, avec portillon axial. Peuvent être contemporaines.

— ZAHRANI. Au moins deux états de l'église qui seraient tous du IV^e siècle, mais l'utilisation a duré jusqu'au VI^e siècle. Dans le premier état (ou 1^{er} et 2^e), estrade surélevée (3,50 m × 3,40 m) plus enceinte close de chancels, longue de plus de 5 m, avec couloir d'accès axial, semble-t-il. Dans le second état, les bases de chancel auraient disparu sous la mosaïque, mais un panneau unitaire occuperait l'emplacement de l'enceinte et il subsisterait le couloir d'entrée, ce qui paraît illogique.

— KHALDÉ I. Église du V^e siècle (sur des bases stylistiques). Une plate-forme surélevée (4,25 m × 4 m), et une enceinte close de chancels et de plain pied (5 m × 4 m), avec couloir d'accès axial. Paraissent contemporaines.

— GHINÉ. Deux états de l'église, très petite. Dans le premier (IV^e siècle), le chancel transversal avec couloir d'accès axial est à 80 cm en avant du sanctuaire. Dans le deuxième (fin V^e-VI^e siècle), plate-forme très légèrement surélevée (3,40 m × 3,75 m) avec couloir d'accès, encadrée de chancels.

— BEIT-MÉRY. Deux états de l'église (VI^e-VII^e siècle ?). Dans le premier, devant l'abside, probablement une très courte (1 m) plate-forme, puis un panneau en mosaïque (4 m de côté), précédé d'un autre panneau transversal formant seuil,

sans enceinte. Dans un second état, création d'une enceinte (3,50 m × 5 m) entourant grosso modo le panneau carré, avec un couloir d'accès axial empiétant sur la partie centrale du panneau suivant, et des portillons latéraux.

— KHALDÉ II. L'église (de la fin du V^e, début du VI^e siècle) n'est conservée qu'au centre d'un couloir d'accès axial légèrement surélevé conduisant au chœur, dont les dimensions sont inconnues.

— SIDON, temple d'Echmoun. Dans l'église tardive, restes d'une enceinte très avancée dans la nef avec couloir d'accès.

— KHALDÉ III. Dans l'église de la fin du VI^e, début du VII^e siècle (qui en recouvre une autre plus ancienne), deux états du chœur : d'abord une plate-forme (5,50 m × 4,50 m) surélevée avec accès axial, et, devant, un panneau rectangulaire de mosaïque de plain pied ; dans un second temps, la plate-forme est prolongée de la longueur du panneau qu'elle recouvre (4,50 m). Cette deuxième section est entourée d'un chancel avec accès axial et portillons latéraux.

On voit donc que la solution la plus fréquente est celle des deux enceintes successives, à peu près de même largeur et de même longueur (en moyenne 4 m de côté), toujours accessibles dans l'axe de la nef par un portillon souvent protégé par un couloir. L'organisation de Kabr Hiram (plate-forme plus enceinte de plain pied) se retrouve à Zahrani (premier ou deuxième état) et Khaldé I, peut-être à Khaldé II (premier état de l'église tardive). A Ghiné (2^e état) et à Beit-Méry (2^e état), une enceinte a été ajoutée au chancel protégeant le sanctuaire, à peu de distance de ce dernier.

Il n'existe, par contre, pas d'homogénéité apparente dans l'évolution. Tantôt l'enceinte avancée aurait été supprimée (à Zahrani), tantôt elle aurait été ajoutée ou agrandie (Ghiné, Beit-Méry, Khaldé III), tantôt l'installation des deux enceintes peut être simultanée (Kabr Hiram, Zahrani 1^{er} état). Mais nous avons noté au passage que l'évolution décrite par les fouilleurs n'est pas toujours sûre. En tout cas, même quand une enceinte a

été supprimée ou ajoutée, la répartition des panneaux de mosaïque postérieurs (Zahrani) ou antérieurs (Beit-Méry, Khaldé III) reprennent le même découpage, preuve que cette évolution touche plus à l'organisation matérielle qu'à la répartition des espaces dans la nef centrale. Seule l'église de Ghiné, à bien des égards exceptionnelle, semble offrir une extension considérable et nouvelle de l'espace réservé.

Quelle explication donner à cette ou ces enceintes avancées dans la nef centrale ? Le Liban lui-même n'offre d'indice qu'à Zahrani avec les deux bases qui auraient été ajoutées dans un second temps à la limite orientale (l'église est occidentée), de l'enceinte (qui aurait été supprimée elle-même par la suite). Ces bases comportent une mortaise ronde pour une colonnette d'assez fort diamètre ; l'une d'elles présente en outre deux mortaises carrées (qui pourraient aussi dater d'un autre emploi). L'éditeur y a vu des supports de table d'offrande et restitué des tables rectangulaires, mais les dimensions de ces tables (1,37 m de long) semblent excessives pour un pied unique. Il faudrait plutôt penser à quatre ou cinq pieds et donc restituer deux autres mortaises carrées pour colonnettes, s'ajoutant peut-être à la colonne centrale (les bases sont très usées). Ailleurs il parle de table de lecteur, suivant une disposition qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans les églises dotées de deux ambons ou deux pupitres latéraux.

Pour compléter l'analyse des installations liturgiques des églises libanaises,

69. M. W. PRAUSNITZ, *Excavations at Shavei Zion*, Rome, 1967. Sur l'évolution de la nef centrale, voir principalement, p. 22-26, 28-30 et les fig. 4 et 8. Sur la datation, cf. M. AVI-YONAH, *ibid.*, p. 51-53 pour les pavements et PRAUSNITZ, p. 71-72. Cf. aussi A. OVADIAH, *op. cit.*, n° 161, p. 160-162 et pl. 64-65 (qui reproduit les plans schématiques des deux états proposés par Prausnitz), et les chroniques de la *Revue Biblique*, LXIV, 1957, p. 257-258 ; LXV, 1958, p. 420-421 ; LXIX, 1962, p. 411-412, qui ne disent rien des installations liturgiques.

70. L'éditeur ne semble pas avoir compris le rôle des bases n° 13 et 14 (fig. 12), qui dateraient du premier

il importe de tenir compte aussi des églises fouillées en Galilée occidentale, à proximité de la frontière actuelle, dans une zone où l'influence de Tyr se faisait sentir même si elle dépendait du siège de Ptolemais (Acre), comme en témoigne l'usage de l'ère de Tyr dans les inscriptions. Or l'une d'elles, à *Shavei Zion*⁶⁹, à 40 km au Sud de Tyr, donc très proche de Kabr Hiram, présente des dispositions singulières (fig. 12) qui sont à mettre en parallèle avec celles de Zahrani. Malheureusement, dans ce monument aussi, l'abside et l'estrade — sans doute surélevée (il reste des traces d'un emmarchement) — qui la précédait à l'Ouest, ont disparu dans la construction d'une route qui a provoqué la découverte, et nous ignorons tout des installations qu'elles pouvaient contenir. En avant de l'estrade jusqu'à la façade occidentale, la nef centrale est pavée d'un seul panneau de mosaïque avec un décor très simple d'écailles imbriquées garnies de fleurettes. Dans ce tapis, ont été implantés au moins deux systèmes de chancels qui dessinent un avant-chœur similaire à tous ceux que nous avons décrits, et diverses installations. Le premier système comportait une barrière transversale peu distante de l'estrade supposée (2,50 m) avec accès central prolongé par un couloir, et de part et d'autre de ce couloir (donc à l'extérieur du chœur) deux tables dont l'emplacement est signalé dans la mosaïque par quatre plaques de pierre, supportant à l'origine les colonnettes, et une croix de couleur entre les pieds. Le second système comprend un chœur avancé beaucoup plus vaste (5,50 m × 6 m environ), avec sans doute aussi un couloir axial⁷⁰ ; il ne serait resté qu'une table dans l'angle sud-ouest

état mais auraient été utilisées jusqu'à la fin : il se demande, p. 26, si elles servaient à une autre barrière transversale ou à une table. En fait, comme à Khaldé I, Ghiné 1^{er} état et Beit Méry, ces bases correspondent sans doute aux poteaux encadrant l'entrée d'un couloir axial, au moins dans le second état. Si vraiment elles étaient déjà en place dans le premier état, il se pose effectivement un problème d'interprétation car leur écartement paraît plus grand que celui des poteaux n° 5 et 6 (mais le relevé n'est pas précis) et, si le couloir se prolongeait jusque là, il aurait été bien long (6 m environ).

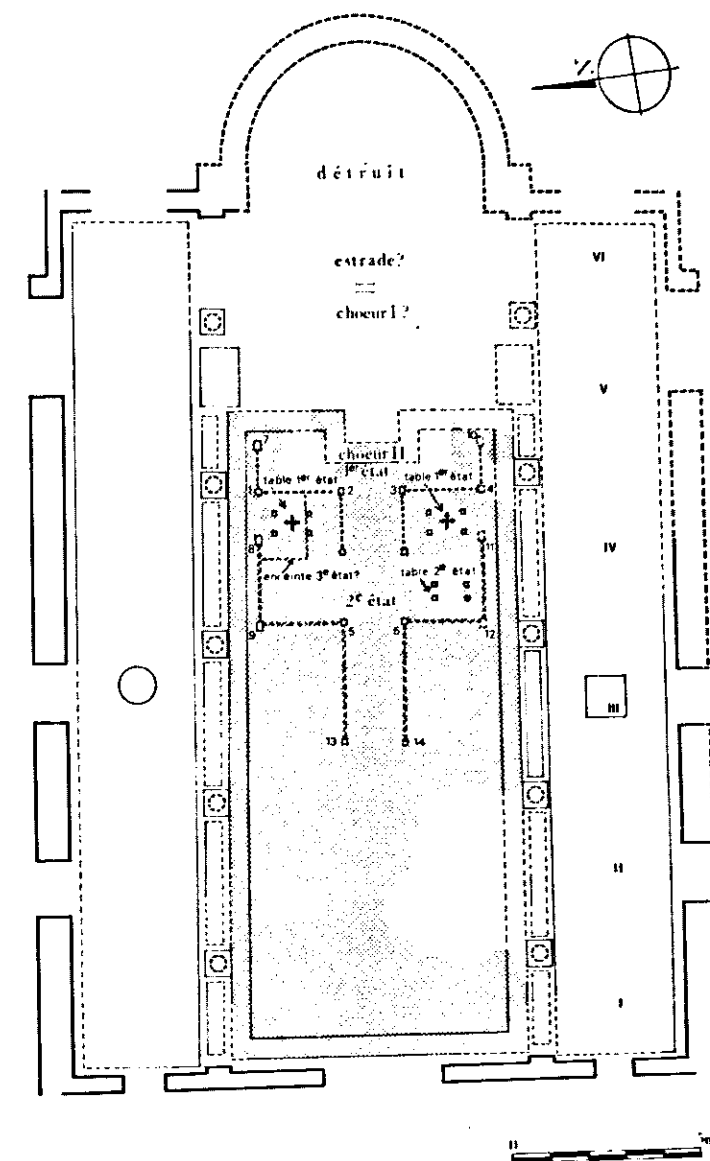
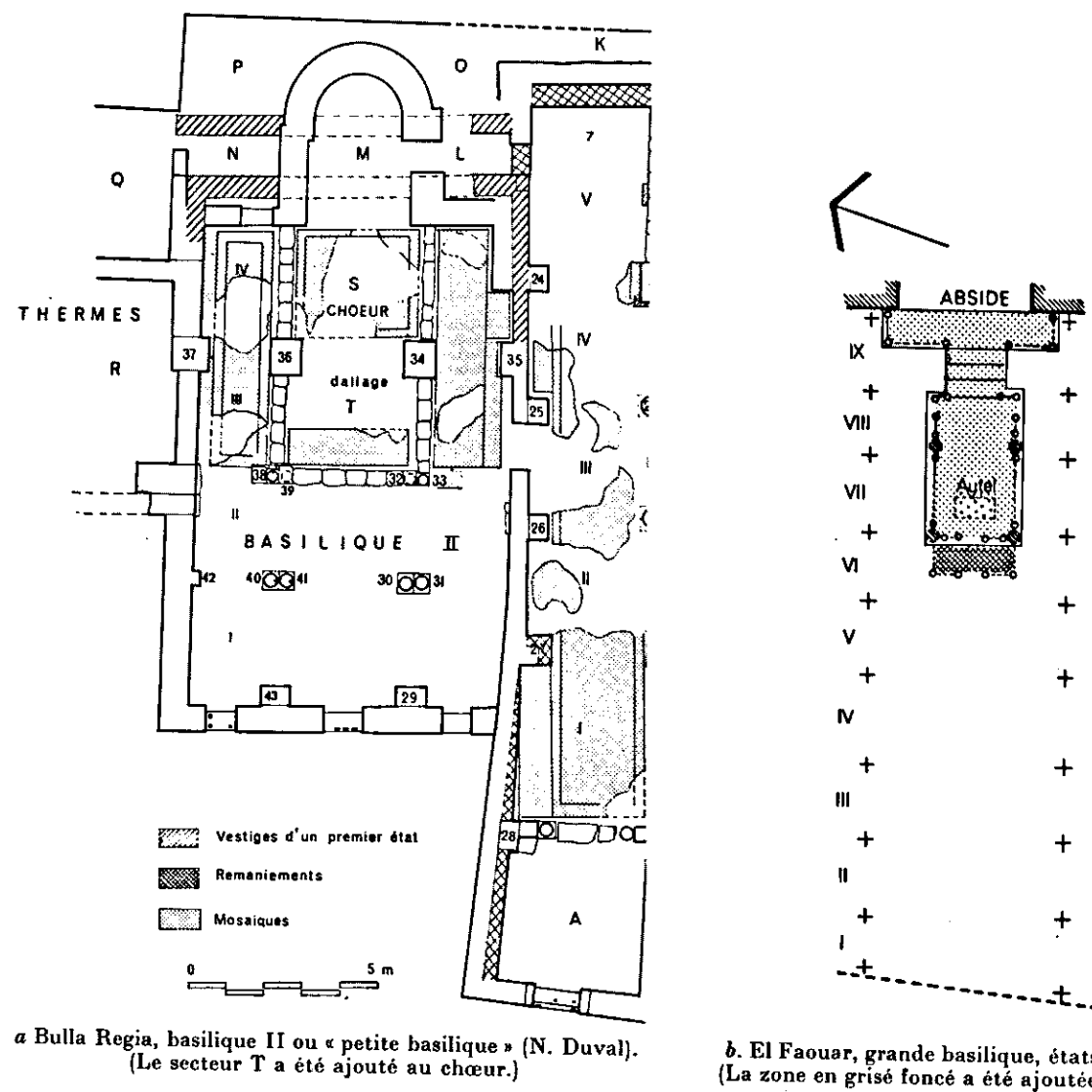


Fig. 12. — Plan schématique des installations de l'église de Shavei Zion (dessin H. Broise d'après M. Prausnitz).

du chœur, cette fois-ci à l'intérieur, mais nettement déplacée vers l'Ouest par rapport à la précédente : l'emplacement en est indiqué aussi par quatre pierres insérées après coup dans la mosaïque : au Nord du chœur, une seconde enceinte intérieure enclôt une partie de l'espace occupé autrefois par la table septentrionale (les deux pieds méridionaux restent en dehors). En outre, on est passé d'un chancel en bois à une barrière en marbre avec poteaux et plaques scellées dans la mosaïque. La datation est très incertaine. D'après son éditeur, M. Prausnitz, l'église serait du IV^e siècle ; les principaux rema-

niements seraient datés du V^e siècle pour deux raisons : le décret de Théodose déjà invoqué par M. Stern, et placé ici en 427, expliquerait la disparition des tables symétriques marquées du signe de la croix (le premier système de chancels lui serait donc antérieur) ; une inscription de 428 dans la mosaïque du narthex (ajouté à ce monument) daterait une reconstruction de l'église, sans doute nécessitée par un tremblement de terre : le dernier état du chancel lui serait postérieur. Mais la mosaïque ne semble pas antérieure au V^e siècle à Avi-Yonah ; le premier *terminus ante quem* est fort discutable, nous l'avons dit, et de

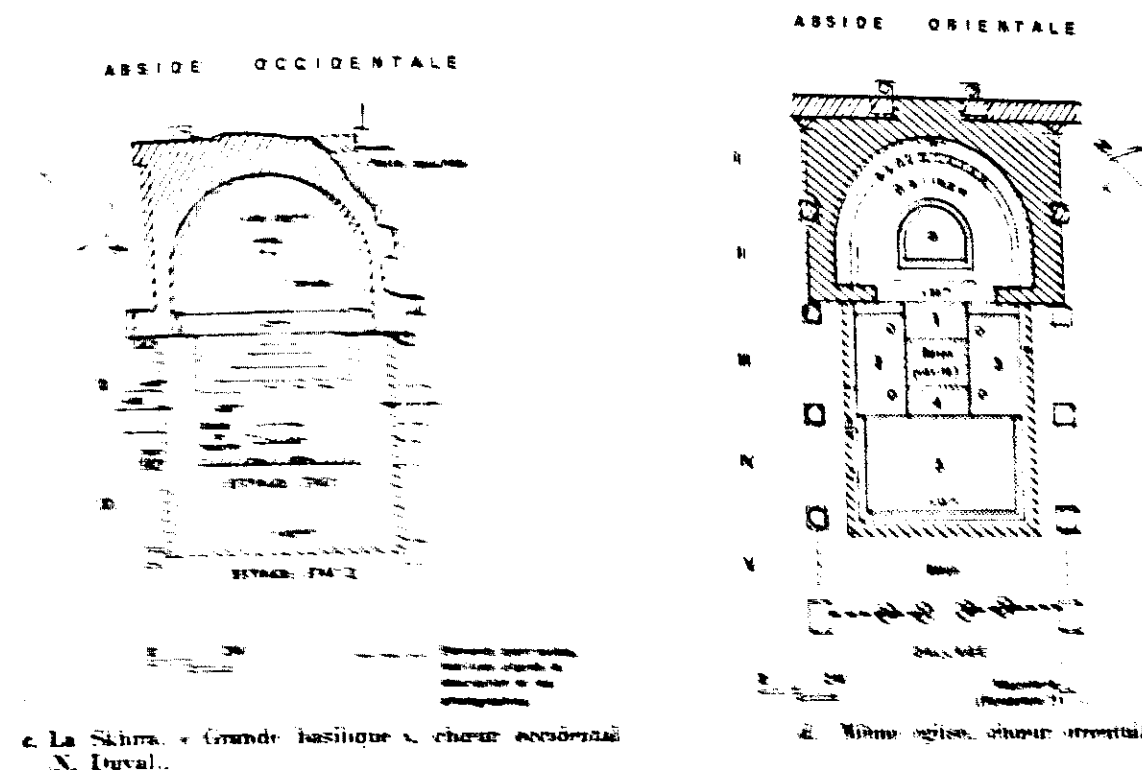


toute façon, si les tables ont été enlevée, les croix sont restées. Rien ne dit que l'inscription de 468 se rapporte à autre chose qu'au pavement du narthex et il est bien difficile de dater, sinon relativement, les multiples remaniements du pavement et du chancel puisque le niveau n'a pas changé⁷¹. Le problème d'interprétation n'est pas non plus résolu : se fondant sur un article de J. Jarry sur la place de l'ambon dans les liturgies moyen-orientales⁷², M. Prausnitz suppose que

l'église appartenait au rite monophysite aux ^{iv}^e-^v^e siècles : les deux pupitres auraient servi pour la lecture de l'Ancien et du Nouveau Testament ; la suppression de l'un d'entre eux résulterait de l'unification liturgique au moment du concile de Chalcédoine en 451. Il y a une certaine contradiction sur ce point puisque l'auteur explique par ailleurs la même modification par le décret de 427 sur les représentations sacrées. De toute façon, les textes invoqués par J. Jarry sont beaucoup trop

reproduite en photographie, pl. VII, X, XI, XIII, XXVII, XXXVIII b) pour justifier entièrement la restitution des deux états d'installations liturgiques proposés fig. 4 et 8.

72. J. JARRY, *L'ambon dans la liturgie primitive de l'église, Syria*, XL, 1963, p. 147-162.



vagues pour permettre d'opposer ainsi les deux liturgies⁷³. D'autre part, l'enceinte septentrionale du dernier état n'est pas expliquée : ne contenait-elle pas un reliquaire ? On ignore donc à quoi servaient exactement les deux tables de Shavei Zion qui ne paraissent pas être des autels (l'autel principal se situerait sur l'estrade supposée). Au total cependant, on constate : 1) qu'il y a eu extension vers l'Ouest du chœur avancé comme à Ghiné, 2) qu'il existait primitivement deux tables à la limite du chœur dans la position de celles de Zahrané qu'elles auraient été ajoutées.

Dans la même région, mais encore plus près de Kadir Haram, l'église d'Hanita présente, d'une façon sommaire, ce qui a été seul publié, un air de son caractère.

qui occupe une grande partie de la nef centrale ; on ne signale pas de division à l'intérieur de ce chœur, mais ce dispositif, inusité en Palestine, doit répondre à des nécessités liturgiques du même ordre que celles que nous avons étudiées.

Au delà du Jourdain, l'« église de la Synagogue » de Gerasa, dont le chœur a la forme classique dans la région (autel à l'entrée de l'abside ; chancel transversal à peu de distance de l'abside, avec accès central ; ambon à l'extérieur du chancel au Sud de l'axe, garde par ailleurs trace d'une table qui était placée dans l'angle nord-ouest du chœur²). C'est le seul exemple, en dehors de la Gaule occidentale, d'un dispositif comparable à celui de Zébrani et Shaveh Zon.

Бюджетная роспись за 2003-2004 гг. 1-56

226a. ~~Il est une merveille de la nature.~~ Voir la carte annexée
de B. CHALMERS, op. cit., pp. 70-71 et pl. 27. (quelques
allusions dans la chronique de la Biennale biblique, LXIII,
1956, p. 86-89, LXIV, 1957, p. 260; M. AVI-YONAH,
Christian Archaeology in Israel 1848-1954, Actes du
1^{er} Congrès international d'Arch. chrét. Aix 1954, p. 122;
M. PRAUSNITZ, *Ma aravo shel Galil* (= *Western Galilee*,
en hébreu), 1961, p. 68-69 et phot., (non consulté);
B. BAGATTI, *Antichi villaggi cristiani di Galilea*, Jérusa-
lem, 1971, p. 183.

74. Cette église, fouillée aussi par M. Prausnitz en

75. C. H. KRAELING, *Gerasa, city of the Decapolis*, New Haven Co., 1938, p. 241 (J. W. CROWFOOT), plan XXXVI et pl. LXV b.

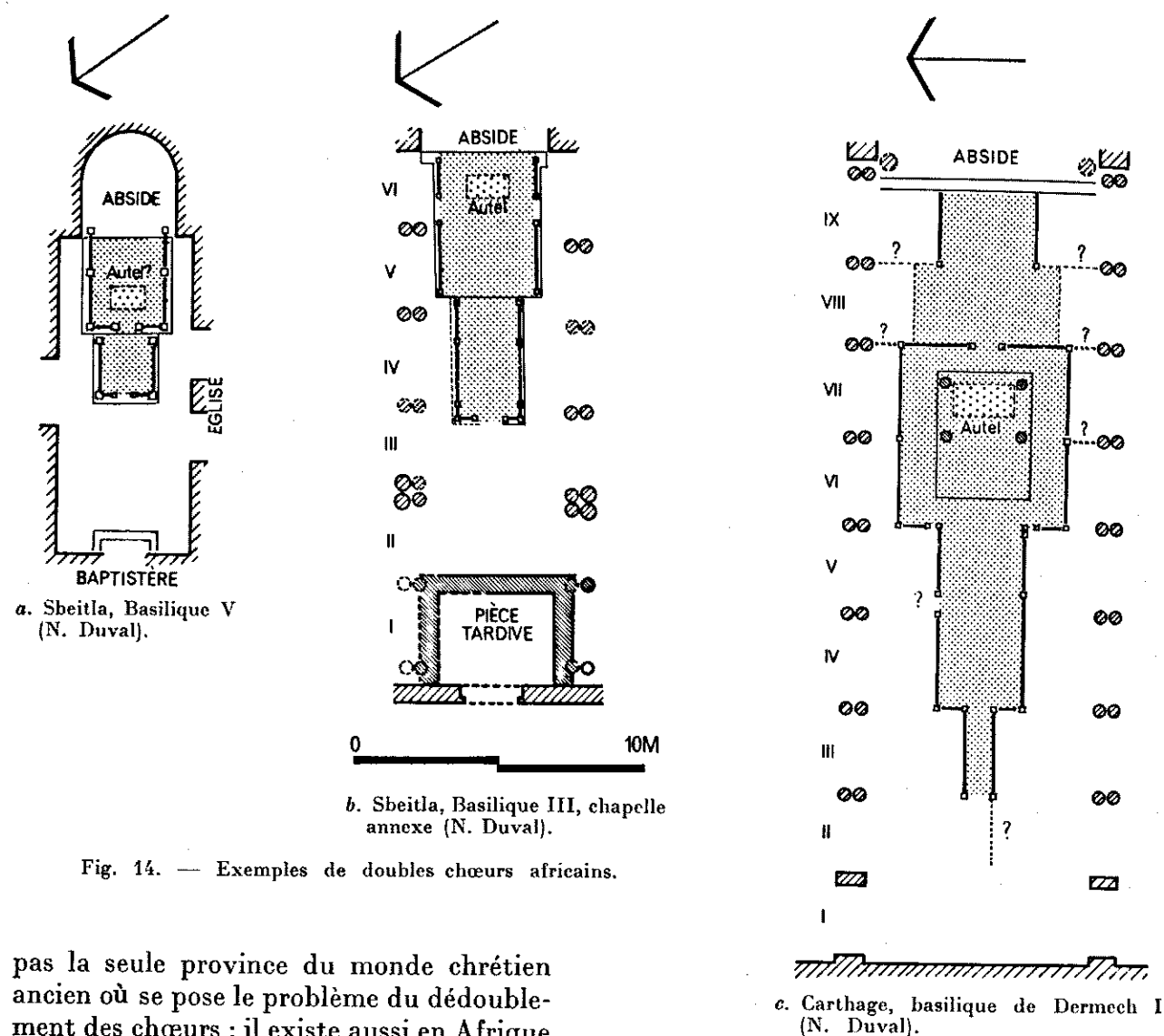


Fig. 14. — Exemples de doubles chœurs africains.

pas la seule province du monde chrétien ancien où se pose le problème du dédoublement des chœurs : il existe aussi en Afrique et en Espagne et je lui ai consacré un volume⁷⁶, mais dans cette province, les deux chœurs, qui peuvent contenir chacun un autel, ne se touchent pas : ils sont généralement situés aux deux extrémités de la nef centrale et peuvent être réunis par un couloir (il arrive aussi que toute la nef centrale soit réservée à la liturgie). Cette solution n'est évidemment pas celle des églises libanaises.

On a évoqué aussi, à propos de Kabr Hiram, la *solea* des églises byzantines⁷⁷ ou la *schola cantorum* des églises romaines.

76. *Les églises africaines à deux absides*, II, 1973, en particulier p. 340 ss.

77. A. ORLANDOS, p. 537 et fig. 501. Cf. P. BAGATTI, *op. cit.*, *Riv. di Arch. crist.*, 1963, p. 93 : « spazio... che poteva servire per la schola cantorum, ovvero per le offerte ». Voir aussi G. CUSCITO, *op. cit.*, *supra*, n. 28.

78. En dernier lieu : Th. F. MATHEWS, *The Early Churches of Constantinople : Architecture and Liturgy*,

Mais on discute sur la signification de ces termes désignant des enceintes placées devant le sanctuaire, généralement plus étroites que lui et allongées. A Constantinople, la *solea* n'est probablement qu'un couloir d'accès à l'ambon placé dans l'axe au centre de l'église⁷⁸. A Rome, la *schola cantorum*, enceinte destinée à cette catégorie de clercs, apparaît tardivement : elle est en général assez vaste comme il convient et comporte des aménagements annexes tels que pupitres et ambons⁷⁹.

University of Pennsylvania, 1971, p. 110. Cf. A. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 535 ss. ; S. G. XYDIS, *The chancel barrier, solea and ambo of Hagia Sophia*, *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 1-24.

79. Par exemple : P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, 1958, p. 591-592 ; cf. A. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 538 et fig. 502, etc.

Il ne semble pas que le plan des enceintes avancées au Liban corresponde à cette définition.

En Afrique, où la place de l'autel, plus ou moins avancée dans la nef, varie assez souvent en raison des siècles dans une même église⁸⁰, on peut constater volontiers dans un cas semblable à un déplacement de l'autel. On peut citer plusieurs exemples d'extension du chœur analogue à celle de Khaldé III : parmi les églises que j'ai étudiées en Tunisie, la petite basilique du groupe épiscopal de Bulla Regia⁸¹ fig. 13 A. a la grande église d'El Faouar⁸² fig. 13 A. b, celle de la Skhira⁸³ (fig. 13 B. c-d). Mais il existe à Sbeitla (fig. 14 a-b), deux cas de petites églises où on trouve devant le chœur contenant l'autel une enceinte un peu plus petite, à un niveau légèrement inférieur, dont la raison d'être n'apparaît pas avec évidence⁸⁴. Dans la basilique V on a mis au jour cependant dans un angle, à un emplacement analogue à ceux de Zaharani, deux bases pouvant convenir à une table ou à un pupitre. Une disposition analogue existe dans l'église de Dermech à Carthage⁸⁵ avec, en plus, un couloir d'accès (fig. 14 d).

A la lumière de ces quelques comparaisons, quatre solutions sont théoriquement possibles pour Kabr Hiram et les autres églises de la série libanaise.

1) L'autel serait dans l'enceinte la plus avancée (au-dessus du panneau géométrique à Kabr Hiram). La plate-forme intermédiaire constituerait un lieu de passage ou une annexe du presbyterium (avec peut-être des banquettes mobiles de part et d'autre de l'axe suivant le modèle du synthronos rectangulaire des églises grecques)⁸⁶.

2) L'autel se placerait au contraire dans l'enceinte la plus proche de l'abside. Dans ce cas, l'enceinte la plus éloignée, qui ne peut être un simple lieu de passage en raison de son extension et en particulier de sa largeur, servirait à des actes liturgiques dont la nature exacte ne peut être déterminée : offrandes ou lectures comme on a pensé pour Zaharani et Shavei Zion ? En tout cas, son rôle n'est certainement pas, d'après la disposition des mosaïques et celle des chancels comportant souvent trois ouvertures, analogue à celui de l'« ambon syrien ». Les quelques exemples africains cités, ceux de Rome aussi montrent qu'il ne faut pas chercher seulement l'explication dans une liturgie locale.

3 et 4) L'existence des deux enceintes et les remaniements qui ont été signalés à plusieurs reprises (qui sont possibles aussi à Kabr Hiram) s'expliqueraient par le déplacement de l'autel, soit une avancée qui rendrait compte par exemple de l'évolution de Ghiné, Beit-Méry et Khaldé III, soit un recul qui se constaterait à Zaharani (avec toutes les réserves émises ci-dessus). Cette explication se heurte au fait que à Khaldé I, probablement à Zaharani (1er ? état) et à Kabr Hiram, les deux enceintes semblent mises en place au même moment et que partout l'organisation de l'espace, telle que le traduit la répartition des mosaïques, n'a pas fondamentalement changé (sauf à Ghiné).

En fait, il est impossible de trancher, parce que l'absence d'indice évident nous empêche de confirmer l'hypothèse, suggérée par l'extension des chancels et le dessin des mosaïques, qu'un autel, sans doute mobile, peut être placé au centre de la

80. N. DUVAL, *op. cit.*, p. 344 ss, en particulier p. 348-349.

81. *Ibid.*, p. 49 et fig. 19 ; cf. *Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1969, p. 232-233.

82. N. DUVAL, *Les églises africaines à deux absides*, p. 62 et fig. 27, 181. Voir aussi la thèse dactylographiée de A. MAHJOURI (cf. déjà son article dans *Africa*, II, 1967-1968, p. 294-295).

83. N. DUVAL, *ibid.*, p. 257-260 et fig. 140-142 ; p. 264-266 et fig. 149-150.

84. N. DUVAL, *ibid.*, p. 346 et fig. 182. Sur Sbeitla III,

voir *Église et temple*, *Bull. archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1971, p. 276 et fig. 5. — Sur Sbeitla V : N. DUVAL et F. BARATTE, *Ruines de Sufetula*, Tunis, 1973, fig. 59 et p. 100-101. Les deux bases appartiennent sans doute à un état antérieur.

85. N. DUVAL, *op. cit.*, p. 347 et fig. 181 ; *Les monuments chrétiens de Carthage*, *MEFRA*, 84, 1972, p. 1084-1089 et fig. 5.

86. Qui a été signalé aussi dans la région de Syrie-Palestine, par exemple au Mont Nébo.

nef centrale. Si on refuse cette hypothèse, il faut en revenir à la solution 2, mais en excluant de toute façon l'interprétation, sans justification matérielle, pro-

posée successivement par E. Renan et H. Stern. Une nouvelle fouille permettant de préciser la position de l'autel dans cette région serait évidemment décisive.

LA MOSAÏQUE DE PAVEMENT MÉDIÉVALE DANS L'ABSIDE DE LA BASILIQUE PATRIARCALE D'AQUILÉE

par Xavier BARRAL I ALTET

Les antiquités romaines et chrétiennes d'Aquilée ont intéressé très tôt les historiens¹, et ont incité les archéologues à pratiquer des fouilles, qui se sont révélées, sur ce site, particulièrement fertiles². Ainsi, la bibliographie consacrée à Aquilée est déjà considérable³, et chaque nouvelle découverte suscite l'intérêt des chercheurs. La ville d'Aquilée est surtout connue par ses mosaïques paléochrétiennes, dont on admire la beauté et l'importance iconographique⁴. Que de nos jours on puisse encore trouver dans la basilique principale d'Aquilée un pavement en mosaïque pratiquement inconnu de tous ceux qui n'ont pas l'habitude de fréquenter

cette ville, peut paraître étonnant. Cependant cela est bien le cas pour ce qui reste du pavement médiéval qui autrefois couvrait tout le sol de l'abside principale de la basilique⁵. Le grand intérêt des mosaïques paléochrétiennes d'Aquilée est à l'origine de l'oubli dont fait l'objet, dans la plupart des ouvrages d'ensemble consacrés à la basilique, la mosaïque médiévale de l'abside⁶.

La basilique patriarcale d'Aquilée, telle que nous la voyons aujourd'hui (fig. 1), est le résultat de deux grandes campagnes de travaux, correspondant respectivement aux IX^e et XI^e siècles ; abstraction faite, bien entendu, des aménagements posté-

1. G. BERTOLI, *Le antichità d'Aquileja*, Venise 1739. G. VALLE, *Gian Domenico Bertoli fondatore del Museo lapidario di Aquileia e l'opera sua*, Aquilée 1946. Voyez aussi la bibliographie publiée par K. G. LANCKORONSKI, *Der Dom von Aquileia. Sein Bau und seine Geschichte*, Vienne, 1906, p. 150-158.

2. On mentionnera d'abord celles pratiquées par les savants autrichiens dès 1893 (cf., K. G. LANCKORONSKI, *op. cit.*). Depuis, l'activité archéologique d'avant guerre est résumée par G. BRUSIN, *Gli scavi di Aquileia*, Udine 1934. En dernier lieu, L. BERTACCHI, *Un anno di scavi archeologici ad Aquileia e l'Africa. Antichità altoadriatiche* t. V, Udine 1974, p. 385-399. On consultera, en général, les rapports publiés dans la revue *Aquileia nostra*.

3. L'essentiel se trouve réuni dans l'ouvrage de G. BOVINI, *Le antichità cristiane di Aquileia*, Bologne 1972, pour la basilique p. 25-324. Une mise au point récente, en français, est encore inédite : F. COLIN, *Le groupe épiscopal d'Aquilée (Italie du Nord.) Analyse de la bibliographie et des interprétations*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris-Sorbonne, juin 1976.

4. Voyez, en dernier lieu, le volume *Mosaici in Aquileia e nell'Alto Adriatico, Antichità altoadriatiche* t. VIII, Udine, 1975. Aussi, avec bibliographie, G. BRUSIN, P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine 1957 ; G. C. MENIS, *I mosaici paleocristiani di Aquileia* dans *Antichità altoadriatiche* t. I,

Udine, 1972, p. 167-188 ; S. TAVANO, *Mosaici cristiani nell'area aquileiese* dans *Antichità altoadriatiche* t. II, Udine 1972, p. 237-272.

5. Un premier rapport sur cette étude a été présenté à la Société nationale des Antiquaires de France. Cf. *Bulletin*, 1974 (séance du 12 juin) p. 95-98. Voir aussi, X. BARRAL I ALTET, *Note sui mosaici pavimentali dell'Alto Medioevo nell'Italia del Nord* dans *Mosaici in Aquileia e nell'Alto Adriatico, Antichità altoadriatiche* t. VIII, Udine 1975, p. 275-285, notamment p. 282-285 ; Id., *Les pavements médiévaux* dans *Les dossiers de l'archéologie* n° 15, mars-avril 1976, p. 81-82, fig. 4.

6. Cette mosaïque est rapidement citée dans les ouvrages consacrés à la basilique : S. TAVANO, *op. cit.*, p. 264, fig. 12 ; Id., *Aquileia cristiana, Antichità altoadriatiche* t. III, Udine 1972, p. 194, fig. 34 ; G. C. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia*, Udine 1965, p. 40, pl. 30 (reproduction en couleur) ; G. BRUSIN, *Aquileia*, Udine (reproduction en couleur) ; G. BRUSIN, *Guida di Aquileia*, Milan 1929, p. 282. La plupart des guides touristiques de la ville l'ignorent : V. SCRINARI, *Guida di Aquileia*, Aquilée 1974. 1958 ; G. CUSCITO, *Immagini di Aquileia*, Aquilée 1974. Quelques reproductions dans l'ouvrage collectif *La basilica di Aquileia*, Bologne 1933, pl. LI, 1 et 3. La présentation la plus complète dans G. DALLA BARBA, *Brusini, G. Lorenzoni, L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padoue 1968, p. 23-24, figs. 45 à 48.

REMARQUES SUR L'ICONOGRAPHIE BYZANTINE DE LA VIERGE

par André GRABAR

Je réunis ci-dessous un certain nombre de remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge. Ces remarques n'ont rien de définitif ni de systématique¹. Mais elles pourraient peut-être rendre service aux historiens de l'art byzantinistes qui connaissent l'importance et la fréquence des images de la Mère de Dieu, dans l'œuvre artistique byzantine, mais qui savent aussi que l'iconographie byzantine de la Vierge pose à l'historien de nombreux problèmes restés sans réponse jusqu'ici. Voici un demi-siècle, qu'aucun ouvrage d'étude sérieux dans aucun pays n'a été consacré à l'iconographie mariale byzantine dans son ensemble, et on en est toujours à se référer aux livres de N. P. Kondakov et N. P. Lihacev qui remontent aux années 1906, 1911, 1914². Ces livres, d'ailleurs rares dans les bibliothèques et peu accessibles à ceux qui ne se servent pas de la langue russe — sont remarquables par l'ampleur de la documentation photographique qu'on y trouve, ont eu pour auteurs des érudits de grande expérience et des novateurs pour leur temps (à noter, par exemple, le recours aux témoignages des sceaux historiques byzantins). Ces ouvrages gardent donc toute leur valeur scientifique, et ils auraient

dû être traduits dans une langue plus répandue que le russe (autant que je sache, les projets de traduction de ce genre se sont heurtés aux difficultés que représente l'illustration, très abondante et variée, qui comprend des documents difficiles à atteindre, après la révolution russe). Mais il n'est que trop évident que ces œuvres de pionniers vieilles de plus de cinquante ans demandent à être revues et modifiées sur plus d'un point, et qu'au stade actuel des études iconographiques, on est loin d'y trouver toutes les réponses que posent les innombrables images byzantines de la Vierge. Nos remarques ci-dessous complètent ou modifient, sur des points précis, les ouvrages fondamentaux de Kondakov et de Lihacev.

1. NOMS PORTÉS PAR CERTAINES IMAGES DE LA VIERGE.

Dans les ouvrages de Kondakov et de Lihacev, il est constamment question des noms donnés à des icônes de la Mère de Dieu, et de nombreux exemples d'icônes et de sceaux sont cités et reproduits où

1. J'ai proposé d'autres observations sur l'iconographie byzantine de la Vierge dans trois autres articles récents : *L'Hodigitria et l'Eléoussa*, dans *Zbornik za likovne umetnosti*, 10, Novi Sad (Yougoslavie) 1974, p. 3 à 14. — *Une source de l'iconographie byzantine. Les cérémonies du culte de la Vierge*, dans *Cahiers Archéologiques* 24, 1975. — *Les images de la Vierge de Tendresse, type iconographique et thème* (à propos de deux icônes de Dečani), dans *Zograph* 6, Belgrade, 1975, p. 27-30.

Une partie importante du dernier de ces articles est reprise dans le § 2 du présent travail, ainsi que dans certains passages du § 3.

2. N. P. KONDAKOV, *Ikongrafia Bogomateri. Sviazi grečeskoj i ruskoj ikonopisi s italianskoj živopisju rannego Vozroždenia*, Saint-Petersbourg, 1911.

— Le même, *Ikongrafia Bogomateri*, t. I et II. Saint-Petersbourg, 1914, 1915.

— N. P. LIHACEV, *Istorijskoe značie italo-grečeskoj*

un qualificatif est inscrit auprès de la figure de Marie. Mais ces auteurs ne sont pas arrivés à dégager la signification de ces épithètes. Désignaient-ils la Vierge ou ses images ? Y a-t-il un rapport entre les types iconographiques de la Théotokos et les qualificatifs inscrits à côté de son image ?

Sans prétendre résoudre définitivement ces problèmes, nous croyons pouvoir nous rapprocher de leur solution.

Une première constatation se dégage de l'examen des mots que les iconographes inscrivent à côté des images de la Mère de Dieu, et par lesquels on désigne parfois ces icônes. Première constatation à faire, mais on ne le dit nulle part, ces mots sont de deux catégories différentes. Certains noms se rapportent sûrement à des icônes de Marie, tandis que les autres sont des qualificatifs qui s'appliquent à la personne de la Vierge. Se rangent dans la première série les noms : Odigitria, Blachernitissa, Hagiosoritissa, qui tous se réfèrent à des sanctuaires célèbres de Constantinople dédiés à la Vierge, et témoignent, par conséquent, du culte qu'on y vouait à la Théotokos, et de la présence d'icônes de Marie qu'on y vénérât³. Plusieurs sanctuaires mariologiques de la province byzantine sont représentés par les noms : Athinotissa (Athènes), Théoskepastos (de Trébizonde)⁴, Pélagonitissa (de Pélagonia-Bitol)⁵. En Russie, à l'époque post-byzantine, des appellations de ce genre géographique ont servi fréquemment à désigner certaines icônes de la Vierge : Vierge de Vladimir, de Kazan, de Smolensk etc...

ikonopisi. Izobrazenie Bogomateri v proizvedeniah italo-grečeskikh ikonopitsev i ih vlijanie na kompozicii russkikh ikon. Saint-Petersbourg, 1911.

3. C'est dans les ouvrages de Kondakov et de Lihačev qu'on trouve cité le plus grand nombre d'exemples d'icônes, d'autres peintures et de reliefs. A consulter les index de ces livres, qui relèvent les épithètes données à la Vierge. Voir aussi : G. SCHLUMBERGER, *La sigillographie byzantine* Paris, 1906, p. 36 et suiv. V. LAURENT, *Documents de sigillographie. La collection C. Orghidan*, Paris 1952, p. 189, 234 ; 298. G. ZACOS et A. VEGIERY, *Byzantine lead seals*, Bâle, 1972. Indexes p. 1929, 1930. A. GRABAR, *Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise, 1975, p. 84.

4. Exemples de ces épithètes, dans les mêmes ouvrages. Le qualificatif « Théoskepastos » (« protégée par Dieu ») désigne la Vierge, et non pas le lieu de conservation d'une icône. Mais je le range dans la même catégorie que

C'est à des images accompagnées des noms de cette catégorie qu'il convient d'appliquer l'hypothèse de Kondakov, à savoir qu'il s'agit de répliques des icônes célèbres qui furent vénérées dans les sanctuaires ou les villes dont elles portent le nom. Et les témoignages de l'iconographe viennent étayer cette supposition : les icônes Odigitria, Blachernitissa, Hagiosoritissa, Pélagonitissa présentent généralement les mêmes traits iconographiques : l'Odigitria porte l'Enfant sur l'un de ses bras, la mère et l'enfant se tiennent droit et sont vus frontalement. La Blachernitissa est une orante aux bras levés symétriquement ; elle est seule ou accompagnée de l'enfant qui, sans qu'elle le tienne, apparaît en buste devant sa poitrine. L'Hagiosoritissa est seule, tournée de côté, elle tend vers le ciel ses deux bras. La Pélagonitissa montre la Mère avec l'enfant qui, debout sur un genou de Marie, se jette dans ses bras et presse sa joue contre la joue de sa mère⁶.

Cette correspondance entre un type iconographique déterminé et un nom inscrit à côté de l'image de Marie n'existe pas pour les images accompagnées de qualificatifs tels que « Eléoussa » (miséricordieuse), « Péribleptos » (belle), « elpis tòn apelpismenòn » (espoir des désespérés), « Gorgoépikoos » (secours rapide), « episkepsis » (protectrice), « boëtos » (secourable) et beaucoup d'autres, plus rares. Le qualificatif « éléoussa » apparaît aussi parfois sur des icônes du type « odigitria » ou du type « hagiosoritissa ». L'« elpis tòn apelpismenòn » peut correspondre aussi à cette formule iconographique. On adopte l'icono-

les épithètes « Hagiosoritissa » ou « Blachernitissa », car il s'agit, dans les trois cas, de noms de sanctuaires déterminés (Théoskepastos est le nom d'un monastère de Trébizonde). On remarquera aussi, au sujet de l'épithète « Théoskopastos » que — contrairement aux autres qualificatifs qu'on inscrivait sur les icônes de la Mère de Dieu — il ne rappelle pas une vertu de la Vierge qui pourrait favoriser les prières qu'on lui adressait (p. ex. « miséricordieuse », « espoir des désespérés », « protectrice » etc.), mais relève ses rapports avec Dieu. Il en est de même du qualificatif, unique en son genre, qu'on lit sur une mosaïque de Kahrié-Djami et qui représente une Vierge orante : « ω Χρὰ τοῦ ἁγίου πνεύματος » (« le pays de celui qui n'est d'aucun pays »). Il s'agit évidemment de celle qui avait porté en elle l'enfant divin.

5. Exemples dans les ouvrages cités note 2.

6. Sur l'icône de ce nom et ses dérivées : N. M. Belaev, dans *Byzantino-slavica* II, Prague, 1930, p. 386-392.

graphie des Vierges de la tendresse à des images de Marie sur lesquelles on lit « Gorgoépikoos »⁷. Contre-épreuve : la même formule iconographique, par exemple, celle de la Vierge de tendresse, peut être appelée « Gorgoépikoos », « elpis tòn apelpismenòn », « Episkepsis »⁸ et même « Blachernitissa »⁹.

On serait enclin de conclure à l'absence de correspondance entre qualificatif et iconographie, et à une méconnaissance de la règle observée sur les images de la première catégorie. Mais en réalité ce n'est pas l'ignorance d'une règle, mais le choix d'un qualificatif d'un genre différent, qui explique cet état des choses. Car les qualificatifs, cette fois, désignent non pas les icônes mais la personne de Marie. C'est elle, et non pas son image qui est « miséricordieuse », « belle », « secours rapide », « protectrice » etc. Or, s'il en est ainsi, rien n'empêche qu'on représente cette personne selon des types iconographiques différents. Car de toute façon et quelle que soit son attitude sur la peinture, il s'agit bien de Marie, celle qui, selon les inscriptions, est une de toutes les vertus qu'elle lui attribuent.

Je crois que cette explication et le classement qui en est la conséquence, méritent un aux difficultés auxquelles on se heurte en essayant de mettre d'accord les types iconographiques de la Vierge et les inscriptions qui les accompagnent et qui rendent les caractéristiques.

2. LA VIERGE DE TENDRESSE. LES VERSIONS ICONOGRAPHIQUES ET LEUR TRINITE COMMUNE

« Vierge de tendresse » n'est pas un terme. Je me sers de cette expression pour désigner les images de la Théotokos

avec l'Enfant qui expriment la tendresse maternelle, mais aussi pour éviter les noms d'Eléoussa ou de Glykophilousa ou d'« Umilenie » russe. Les auteurs modernes se servent couramment de ces « noms » mais bien à tort, selon moi, et voici pourquoi.

Nous venons de parler du problème des noms inscrits sur les icônes byzantines de la Vierge et des noms qu'on donne à des images de la Mère de Dieu, autres que les « Vierge de tendresse ». Considérons maintenant le cas de celle-ci, c'est à dire des icônes qui montrent la mère serrant affectueusement dans ses bras son jeune enfant, qui de son côté, appuie son corps contre la poitrine de sa mère, et de sa joue caresse la joue de celle-ci. C'est la tête penchée de Marie et la caresse de « joue à joue » qui sont les traits les plus typiques de ces images et qu'on trouve le plus souvent. Tandis que la position du corps de l'Enfant, qui s'attache toujours à se presser contre la poitrine de la mère, varie davantage. Parfois, il reste simplement assis sur le bras de la mère, et parfois il se jette dans ses bras, posant sur les épaules de sa mère et maintenant le dos au spectateur. Il arrive même que l'Enfant se retourne et se penche vers la joue de sa mère.

Ces images de la tendresse avaient-elles un nom ? Les études modernes attribuent parfois qu'elles montraient la Vierge et l'Enfant. Mais à ne connaissant aucune époque byzantine où l'on ait représenté de la Vierge et l'Enfant accompagnés de ce qualificatif par ailleurs très courant dans ces conditions. Il est évident même devant l'évidence que ces images ont des représentations de l'Eléoussa. Mais on a tort également d'admettre que le mot Umilenie, par lequel on définit les répliques russes des icônes de la tendresse de la Théotokos, soit une traduc-

7. « Gorgoépikoos » : une icône au Musée de Sofia et un sceau : KONDAKOV, l.c., II p. 268-270. *Frühe Ikonen*, pl. 99. GRABAR, *Revêtements* n° 7, p. 28-29.

8. « Episkepsis » : icône provenant d'Asie Mineure, au Musée d'Athènes, *Frühe Ikonen*, pl. 51.

9. Icône du xiv^e siècle, à Bačkovo en Bulgarie : GRABAR, *Revêtements*, n° 9, pl. X, fig. 18) ; icône du xiv^e siècle au Mont-Sinaï : G. et M. Sotiriou, *Εἰκόνας τῆς μονῆς Σινῆς*, fig. 146-149, surtout 146, 147, page 125-6.

10. Je n'ai trouvé qu'une seule icône de la Vierge de tendresse accompagnée de l'inscription « Umilenie ». C'est une icône de l'ancienne collection N. P. LIHACHEV (*Izobrazenia Bogomateri*, pl. XXX) dans W. FELICETTI-LIEBENSFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonemalerei*, Olten-Lausanne, 1956, pl. 111c) que celui-ci attribuait au xiv^e siècle. Je la crois plus tardive, produite d'un atelier grec fortement marqué par des influences italiennes. Rien n'indique que le qualificatif « miséri-

un qualificatif est inscrit auprès de la figure de Marie. Mais ces auteurs ne sont pas arrivés à dégager la signification de ces épithètes. Désignaient-ils la Vierge ou ses images ? Y a-t-il un rapport entre les types iconographiques de la Théotocos et les qualificatifs inscrits à côté de son image ?

Sans prétendre résoudre définitivement ces problèmes, nous croyons pouvoir nous rapprocher de leur solution.

Une première constatation se dégage de l'examen des mots que les iconographes inscrivent à côté des images de la Mère de Dieu, et par lesquels on désigne parfois ces icônes. Première constatation à faire, mais on ne le dit nulle part, ces mots sont de deux catégories différentes. Certains noms se rapportent sûrement à des icônes de Marie, tandis que les autres sont des qualificatifs qui s'appliquent à la personne de la Vierge. Se rangent dans la première série les noms : Odigitria, Blachernitissa, Hagiosoritissa, qui tous se réfèrent à des sanctuaires célèbres de Constantinople dédiés à la Vierge, et témoignent, par conséquent, du culte qu'on y vouait à la Théodokos, et de la présence d'icônes de Marie qu'on y vénérât³. Plusieurs sanctuaires mariologiques de la province byzantine sont représentés par les noms : Athinotissa (Athènes), Théoskepastos (de Trébizonde)⁴, Pélagonitissa (de Pélagonia-Bitol)⁵. En Russie, à l'époque post-byzantine, des appellations de ce genre géographique ont servi fréquemment à désigner certaines icônes de la Vierge : Vierge de Vladimir, de Kazan, de Smolensk etc...

ikonopisi. Izobrazenie Bogomateri o proizvedeniah ital'ogrečeskikh ikonopisev i ih vlijanie na kompozicii russkikh ikon. Saint-Petersbourg, 1911.

3. C'est dans les ouvrages de Kondakov et de Lihačev qu'on trouve cité le plus grand nombre d'exemples d'icônes, d'autres peintures et de reliefs. A consulter les index de ces livres, qui relèvent les épithètes données à la Vierge. Voir aussi : G. SCHLUMBERGER, *La sigillographie byzantine* Paris, 1906, p. 36 et suiv. V. LAURENT, *Documents de sigillographie. La collection C. Orghidan*, Paris 1952, p. 189, 234 ; 298. G. ZACOS et A. VEGLEBY, *Byzantine lead seals*, Bâle, 1972. Indexes p. 1929, 1930. A. GRABAR, *Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise, 1975, p. 84.

4. Exemples de ces épithètes, dans les mêmes ouvrages. Le qualificatif « Théoskepastos » (« protégée par Dieu ») désigne la Vierge, et non pas le lieu de conservation d'une icône. Mais je le range dans la même catégorie que

C'est à des images accompagnées des noms de cette catégorie qu'il convient d'appliquer l'hypothèse de Kondakov, à savoir qu'il s'agit de répliques des icônes célèbres qui furent vénérées dans les sanctuaires ou les villes dont elles portent le nom. Et les témoignages de l'iconographe viennent étayer cette supposition : les icônes Odigitria, Blachernitissa, Hagiosoritissa, Pélagonitissa présentent généralement les mêmes traits iconographiques : l'Odigitria porte l'Enfant sur l'un de ses bras, la mère et l'enfant se tiennent droit et sont vus frontalement. La Blachernitissa est une orante aux bras levés symétriquement ; elle est seule ou accompagnée de l'enfant qui, sans qu'elle le tienne, apparaît en buste devant sa poitrine. L'Hagiosoritissa est seule, tournée de côté, elle tend vers le ciel ses deux bras. La Pélagonitissa montre la Mère avec l'enfant qui, debout sur un genou de Marie, se jette dans ses bras et presse sa joue contre la joue de sa mère⁶.

Cette correspondance entre un type iconographique déterminé et un nom inscrit à côté de l'image de Marie n'existe pas pour les images accompagnées de qualificatifs tels que « Eléoussa » (miséricordieuse), « Péribleptos » (belle), « elpis tòn apelpismenôn » (espoir des désespérés), « Gorgoépikoos » (secours rapide), « episkepsis » (protectrice), « boëtos » (secourable) et beaucoup d'autres, plus rares. Le qualificatif « éléoussa » apparaît aussi parfois sur des icônes du type « odigitria » ou du type « hagiosoritissa ». L'« elpis tòn apelpismenôn » peut correspondre aussi à cette formule iconographique. On adopte l'icône

les épithètes « Hagiosoritissa » ou « Blachernitissa », car il s'agit, dans les trois cas, de noms de sanctuaires déterminés (Théoskepastos est le nom d'un monastère de Trébizonde). On remarquera aussi, au sujet de l'épithète « Théoskopastos » que — contrairement aux autres qualificatifs qu'on inscrivait sur les icônes de la Mère de Dieu — il ne rappelle pas une vertu de la Vierge qui pourrait favoriser les prières qu'on lui adressait (p. ex. « miséricordieuse », « espoir des désespérés », « protectrice » etc.), mais relève ses rapports avec Dieu. Il en est de même du qualificatif, unique en son genre, qu'on lit sur une mosaïque de Kahrié-Djami et qui représente une Vierge orante : « Χώρα τοῦ ἀρχαίου » (« le pays de celui qui n'est d'aucun pays »). Il s'agit évidemment de celle qui avait porté en elle l'enfant divin.

5. Exemples dans les ouvrages cités note 2.

6. Sur l'icône de ce nom et ses dérivées : N. M. BELAËV, dans *Byzantino-slavica* II, Prague, 1930, p. 386-392.

grande des images de la tendresse à des images de Marie sur lesquelles on lit « Gorgoépikoos ». Cette expression a la même formule iconographique, par exemple, celle de la Vierge de tendresse, peut être appelée « Gorgoépikoos » et épis tòn apelpismenôn et « Episkepsis » et même « Blachernitissa ».

On serait enclin de conclure à l'absence de correspondance entre qualificatif et iconographie, et à une méconnaissance de la règle observée sur les images de la première catégorie. Mais en réalité ce n'est pas l'ignorance d'une règle, mais le choix d'un qualificatif d'un genre différent, qui explique cet état des choses. Car les qualificatifs, cette fois, désignent non pas les icônes mais la personne de Marie. C'est elle, et non pas son image qui est « miséricordieuse », « belle », « secours rapide », « protectrice » etc. Or, s'il en est ainsi, rien n'empêche qu'on représente cette personne selon des types iconographiques différents. Car de toute façon et quelle que soit son attitude sur la peinture, il s'agit bien de Marie, celle qui, selon les inscriptions, est ornée de toutes les vertus qu'elles lui attribuent.

Je crois que cette explication et le classement qui en est la conséquence, mettront fin aux difficultés auxquelles on se heurtait en essayant de mettre d'accord les types iconographiques de la Vierge et les inscriptions qui les accompagnent et qui semblent les caractériser.

2. LA VIERGE DE TENDRESSE.

LES VERSIONS ICONOGRAPHIQUES ET LEUR THÈME COMMUN

« Vierge de tendresse » n'est pas un terme. Je me sers de cette expression pour désigner les images de la Théotokos

7. « Gorgoépikoos » : une icône au Musée de Sofia et un sceau : KONDÁKOV, Lc., II p. 268-270. *Frühe Ikonen*, pl. 99. GRABAR, *Revêtements* n° 7, p. 28-29.

8. « Episkepsis » : icône provenant d'Asie Mineure, au Musée d'Athènes, *Frühe Ikonen*, pl. 51.

9. Icône du xiv^e siècle, à Bačkovo en Bulgarie : GRABAR, *Revêtements*, n° 9, pl. X, fig. 18 ; icône du xiv^e siècle au Mont-Sinaï : G. et M. SOTIRIOU, *Εἰκόνας τῆς μονῆς Σινᾶ*, fig. 146-149, surtout 146, 147, page 125-6.

avec l'Enfant qui s'appuie à sa poitrine maternelle, mais aussi pour désigner des images d'Eléoussa ou de Péribleptos ou d'« Umilenie » etc. Les auteurs modernes se sont couramment de ces noms, mais bien à tort, selon moi, et voici pourquoi.

Nous venons de parler de problèmes des noms inscrits sur les images byzantines de la Vierge et des noms qu'on donne à des images de la Mère de Dieu, autres que les « Vierge de tendresse ». Considérons maintenant le cas de celles-ci. C'est à dire des icônes qui montrent la mère serrant affectueusement dans ses bras son jeune enfant, qui de son côté appuie son corps contre la poitrine de sa mère, et de sa joue caresse la joue de celle-ci. C'est la tête penchée de Marie et la caresse de « joue à joue » qui sont les traits les plus typiques de ces images et qu'on trouve le plus souvent. Tandis que la position du corps de l'Enfant, qui s'appuie toujours à sa poitrine contre la poitrine de la mère, varie beaucoup. Parfois, il reste sagement assis sur le bras de sa mère, et parfois il se lève et les pieds posés sur les genoux de sa mère et tournant le dos au spectateur, il touche de sa main le menton ou la joue de sa mère.

Ces images de la tendresse avaient-elles un nom ? Les érudits modernes admettent parfois qu'elles montrent la Vierge en *Eléoussa*. Mais à ma connaissance, aucune icône d'époque byzantine qui figure la tendresse de la Vierge n'est accompagnée de ce qualificatif, par ailleurs très courant. Dans ces conditions, il est évidemment interdit d'identifier ce genre d'images avec des représentations de l'*Eléoussa*¹⁰. Mais on a tort également d'admettre que le mot *Umilenie*, par lequel on définit les répliques russes des icônes de la tendresse de la Théotokos, soit une traduc-

10. Je n'ai trouvé qu'une seule icône de la Vierge de tendresse accompagnée de l'inscription « Umilenie ». C'est une icône de l'ancienne collection N. P. LIHAČEV (*Izobrazenia Bogomateri*, pl. XXX) (dans W. FELICETTI-LIEBENSFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonemalerei*, Olten-Lausanne, 1956, pl. 111c) que celui-ci attribuait au xv^e siècle. Je la crois plus tardive, produit d'un atelier grec fortement marqué par des influences italiennes. Rien n'indique que le qualificatif « miséri-

un qualificatif est inscrit auprès de la figure de Marie. Mais ces auteurs ne sont pas arrivés à dégager la signification de ces épithètes. Désignaient-ils la Vierge ou ses images ? Y a-t-il un rapport entre les types iconographiques de la Théotokos et les qualificatifs inscrits à côté de son image ?

Sans prétendre résoudre définitivement ces problèmes, nous croyons pouvoir nous rapprocher de leur solution.

Une première constatation se dégage de l'examen des mots que les iconographes inscrivent à côté des images de la Mère de Dieu, et par lesquels on désigne parfois ces icônes. Première constatation à faire, mais on ne le dit nulle part, ces mots sont de deux catégories différentes. Certains noms se rapportent sûrement à des icônes de Marie, tandis que les autres sont des qualificatifs qui s'appliquent à la personne de la Vierge. Se rangent dans la première série les noms : Odigitria, Blachernitissa, Hagiosoritissa, qui tous se réfèrent à des sanctuaires célèbres de Constantinople dédiés à la Vierge, et témoignent, par conséquent, du culte qu'on y vouait à la Théodokos, et de la présence d'icônes de Marie qu'on y vénérât³. Plusieurs sanctuaires mariologiques de la province byzantine sont représentés par les noms : Athinotissa (Athènes), Théoskepastos (de Trébizonde)⁴, Pélagonitissa (de Pélagonia-Bitol)⁵. En Russie, à l'époque post-byzantine, des appellations de ce genre géographique ont servi fréquemment à désigner certaines icônes de la Vierge : Vierge de Vladimir, de Kazan, de Smolensk etc...

ikonopisi. Izobraženie Bogomateri v proizvedeniah italo-grečeskikh ikonopiscev i ikh otljanie na kompozicii russkikh ikon. Saint-Petersbourg, 1911.

3. C'est dans les ouvrages de Kondakov et de Lihačev qu'on trouve cité le plus grand nombre d'exemples d'icônes, d'autres peintures et de reliefs. A consulter les index de ces livres, qui relèvent les épithètes données à la Vierge. Voir aussi : G. SCHLUMBERGER, *La sigillographie byzantine* Paris, 1906, p. 36 et suiv. V. LAURENT, *Documents de sigillographie. La collection C. Orghidan*, Paris 1952, p. 189, 234 ; 298. G. ZACOS et A. VEGIERY, *Byzantine lead seals*, Bâle, 1972. Indexes p. 1929, 1930. A. GRABAR, *Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise, 1975, p. 84.

4. Exemples de ces épithètes, dans les mêmes ouvrages. Le qualificatif « Théoskepastos » (« protégée par Dieu ») désigne la Vierge, et non pas le lieu de conservation d'une icône. Mais je le range dans la même catégorie que

C'est à des images accompagnées des noms de cette catégorie qu'il convient d'appliquer l'hypothèse de Kondakov, à savoir qu'il s'agit de répliques des icônes célèbres qui furent vénérées dans les sanctuaires ou les villes dont elles portent le nom. Et les témoignages de l'iconographe viennent étayer cette supposition : les icônes Odigitria, Blachernitissa, Hagiosoritissa, Pélagonitissa présentent généralement les mêmes traits iconographiques : l'Odigitria porte l'Enfant sur l'un de ses bras, la mère et l'enfant se tiennent droit et sont vus frontalement. La Blachernitissa est une orante aux bras levés symétriquement ; elle est seule ou accompagnée de l'enfant qui, sans qu'elle le tienne, apparaît en buste devant sa poitrine. L'Hagiosoritissa est seule, tournée de côté, elle tend vers le ciel ses deux bras. La Pélagonitissa montre la Mère avec l'enfant qui, debout sur un genou de Marie, se jette dans ses bras et presse sa joue contre la joue de sa mère⁶.

Cette correspondance entre un type iconographique déterminé et un nom inscrit à côté de l'image de Marie n'existe pas pour les images accompagnées de qualificatifs tels que « Eléoussa » (miséricordieuse), « Péribleptos » (belle), « elpis tòn apelpismenôn » (espoir des désespérés), « Gorgoépikoos » (secours rapide), « episkepsis » (protectrice), « boētos » (secourable) et beaucoup d'autres, plus rares. Le qualificatif « éléoussa » apparaît aussi parfois sur des icônes du type « odigitria » ou du type « hagiosoritissa ». L'« elpis tòn apelpismenôn » peut correspondre aussi à cette formule iconographique. On adopte l'icône

les épithètes « Hagiosoritissa » ou « Blachernitissa », car il s'agit, dans les trois cas, de noms de sanctuaires déterminés (Théoskepastos est le nom d'un monastère de Trébizonde). On remarquera aussi, au sujet de l'épithète « Théoskopastos » que — contrairement aux autres qualificatifs qu'on inscrivait sur les icônes de la Mère de Dieu — il ne rappelle pas une vertu de la Vierge qui pourrait favoriser les prières qu'on lui adressait (p. ex. « miséricordieuse », « espoir des désespérés », « protectrice » etc.), mais relève ses rapports avec Dieu. Il en est de même du qualificatif, unique en son genre, qu'on lit sur une mosaïque de Kahrié-Djami et qui représente une Vierge orante : « Ὁ Χρὸς τοῦ ἀρχαίου » (« le pays de celui qui n'est d'aucun pays »). Il s'agit évidemment de celle qui avait porté en elle l'enfant divin.

5. Exemples dans les ouvrages cités note 2.

6. Sur l'icône de ce nom et ses dérivées : N. M. Belaeu, dans *Byzantino-slavica* II, Prague, 1930, p. 386-392.

graphie des Vierges de la tendresse à des images de Marie sur lesquelles on lit « Gorgoépikoos »⁷. Contre-épreuve : la même formule iconographique, par exemple, celle de la Vierge de tendresse, peut être appelée « Gorgoépikoos », « elpis tòn apelpismenôn », « Episkepsis »⁸ et même « Blachernitissa »⁹.

On serait enclin de conclure à l'absence de correspondance entre qualificatif et iconographie, et à une méconnaissance de la règle observée sur les images de la première catégorie. Mais en réalité ce n'est pas l'ignorance d'une règle, mais le choix d'un qualificatif d'un genre différent, qui explique cet état des choses. Car les qualificatifs, cette fois, désignent non pas les icônes mais la personne de Marie. C'est elle, et non pas son image qui est « miséricordieuse », « belle », « secours rapide », « protectrice » etc. Or, s'il en est ainsi, rien n'empêche qu'on représente cette personne selon des types iconographiques différents. Car de toute façon et quelle que soit son attitude sur la peinture, il s'agira bien de Marie, celle qui, selon les inscriptions, est ornée de toutes les vertus qu'elles lui attribuent.

Je crois que cette explication et le classement qui en est la conséquence, mettront fin aux difficultés auxquelles on se heurtait en essayant de mettre d'accord les types iconographiques de la Vierge et les inscriptions qui les accompagnent et qui semblent les caractériser.

2. LA VIERGE DE TENDRESSE.

LES VERSIONS ICONOGRAPHIQUES ET LEUR THÈME COMMUN

« Vierge de tendresse » n'est pas un terme. Je me sers de cette expression pour désigner les images de la Théotokos

avec l'Enfant qui expriment la tendresse maternelle, mais aussi pour éviter les noms d'Eléoussa ou de Glykophiloussa ou d'« Umilenie » (russe). Les auteurs modernes se servent couramment de ces « noms », mais bien à tort, selon moi, et voici pourquoi.

Nous venons de parler du problème des noms inscrits sur les icônes byzantines de la Vierge et des noms qu'on donne à des images de la Mère de Dieu, autres que les « Vierge de tendresse ». Considérons maintenant le cas de celle-ci, c'est à dire des icônes qui montrent la mère serrant affectueusement dans ses bras son jeune enfant, qui de son côté, appuie son corps contre la poitrine de sa mère, et de sa joue caresse la joue de celle-ci. C'est la tête penchée de Marie et la caresse de « joue à joue » qui sont les traits les plus typiques de ces images et qu'on trouve le plus souvent. Tandis que la position du corps de l'Enfant, qui cherche toujours à se presser contre la poitrine de la mère, varie davantage. Parfois, il reste sagement assis sur le bras de sa mère, et parfois il se lève et, les pieds posés sur les genoux de sa mère et tournant le dos au spectateur, il touche de sa main le menton ou la joue de sa mère.

Ces images de la tendresse avaient-elles un nom ? Les érudits modernes admettent parfois qu'elles montrent la Vierge en *Eléoussa*. Mais à ma connaissance, aucune icône d'époque byzantine qui figure la tendresse de la Vierge n'est accompagnée de ce qualificatif, par ailleurs très courant. Dans ces conditions, il est évidemment interdit d'identifier ce genre d'images avec des représentations de l'*Eléoussa*¹⁰. Mais on a tort également d'admettre que le mot *Umilenie*, par lequel on définit les répliques russes des icônes de la tendresse de la Théotokos, soit une traduc-

7. « Gorgoépikoos » : une icône au Musée de Sofia et un sceau : KONDAKOV, *loc. cit.* p. 268-270. *Frühe Ikonen*, pl. 99. GRABAR, *Revêtements* n° 7, p. 28-29.

8. « Episkepsis » : icône provenant d'Asie Mineure, au Musée d'Athènes, *Frühe Ikonen*, pl. 51.

9. Icône du XIV^e siècle, à Bačkovo en Bulgarie : GRABAR, *Revêtements*, n° 9, pl. X, fig. 18) ; icône du XII^e siècle au Mont-Sinaï : G. et M. Sotiriou, *Εἰκόνας τῆς μονῆς Σινᾶ*, fig. 146-149, surtout 146, 147, page 125-6.

10. Je n'ai trouvé qu'une seule icône de la Vierge de tendresse accompagnée de l'inscription « Umilenie ». C'est une icône de l'ancienne collection N. P. LIHAČEV (*Izobraženia Bogomateri*, pl. XXX) (dans W. FELICETTI-LIEBENSFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne, 1956, pl. 111c) que celui-ci attribuait au XV^e siècle. Je la crois plus tardive, produite d'un atelier grec fortement marqué par des influences italiennes. Rien n'indique que le qualificatif « miseri-

tion d'Eléoussa¹¹. *Umilenié* veut dire « attendrissement », tandis que *Eléoussa* signifie « miséricordieux ». Non seulement ces mots ne sont pas synonymes, mais ils relèvent de faits de catégories différentes : l'« attendrissement » caractérise les rapports entre la mère et le fils, tandis que « miséricordieux » évoque l'action du Christ en faveur des fidèles qui lui adressent leurs prières par l'intermédiaire de la Mère (voir mon article de *Zograph* 6 cité note 1) note additionnelle p. 30.

Si sur les images byzantines de la Vierge de tendresse on ne lit pas l'épithète *Eléoussa*, on y trouve d'autres qualificatifs, tels que *Gorgoépikos* (prompt secours), *Episkepsis* (protection) ; *Elpis tón anelpismenón* (espoir des désespérés)¹², — termes qui s'apparentent à celui de l'*Eléoussa* (Miséricordieuse). Tous magnifient la bienveillance de la Vierge à l'égard des hommes. Cependant *Odigitria* et *Blacherniotissa* y apparaissent aussi (j'en ai enregistré deux cas pour chacun de ces termes), qualificatifs qui se réfèrent à des icônes miraculeuses célèbres, à Constantinople¹³. Mais il s'agit sûrement d'erreurs, car les icônes miraculeuses de l'*Odigitria* et de la *Blacherniotissa* suivent d'autres types iconographiques. Ces dernières inscriptions tracées

cordieuse » désignait le type iconographique de l'image sur cette icône (v. infra). Rappelons aussi l'icône (ou la peinture murale) que H. BROCKHAUS, *Die Kunst in den Athosklöstern*, 2^e ed. Leipzig, 1924, p. 83, avait vue dans l'abside de l'église du monastère H. Pavlou au Mont-Athos. Cette icône, qui a bien des chances d'être post-byzantine et dont le type iconographique n'est pas précisé par Brockhaus, était accompagnée de l'inscription *Ἐλεούσα πηλαγοῦντις*. On peut se demander si le qualificatif *Ἐλεούσα* n'avait pas été ajouté postérieurement à *πηλαγοῦντις* car ailleurs cette dernière épithète figure toujours seule sur les icônes. De toute façon, ici comme sur l'icône Lihacév et sur les icônes où ce qualificatif accompagne les images d'autres types iconographiques de la Vierge, *Ἐλεούσα* désignait la personne de la Vierge et non pas le type iconographique de son image.

Le qualificatif russe « *Umilenié* » ne figure pas d'avantage sur les icônes connues de la Vierge de tendresse. D'un emploi courant chez les spécialistes russes modernes, ceux-ci ne semblent pas en mesure de citer un exemple d'icône de la Mère de Dieu accompagnée de l'inscription « *Umilenié* ». On devrait essayer une enquête systématique dédiée à l'histoire de cette épithète. En attendant, j'ai relevé au revers d'une icône russe du type iconographique qu'on désigne par le nom d'« *Umilenié* » une inscription datée de 1673, où ce terme est employé de la même façon qu'on le ferait aujourd'hui : « icône de la très pure Mère de Dieu de l'*Umilenié* » : V. I. ANTO-

à côté d'images de la Vierge de tendresse signifient donc seulement que certains peintres d'icônes leur donnaient des noms sans trop de discernement, et sans trop se servir d'une correspondance entre les noms et l'iconographie des images. Ce ne sont cependant que des cas rares. Quant aux autres noms donnés à ces Vierge de tendresse (*Gorgoépikos*, *Episkepsis* etc.), ils se rapportent sûrement non pas à des types iconographiques quels qu'ils soient, mais à la personne de Marie, et ils restaient valables, par conséquent, pour n'importe quelle image de la Théotokos. Les noms de ce genre ne renvoient pas à des icônes miraculeuses quelconques, et ils sont donc interchangeables, contrairement aux noms qui se réfèrent à des icônes données. A ce titre, *Eléoussa* pouvait être appliquée à une Vierge de tendresse, tout autant que *Gorgoépikos* ou *Episkepsis*, et si un jour on en trouve des exemples, on saura qu'il s'agit non pas d'un nom de type iconographique « de la tendresse », mais d'une qualité de la Vierge.

Si tous ces qualificatifs font allusion à l'efficacité des prières adressées à la Mère de Dieu, une inscription, qu'on lit sur une belle icône du xiv^e siècle, à la Galerie Tretiakov, à Moscou, définit le rôle que Marie joue dans la piété chrétienne. Si elle est miséricordieuse, protectrice, espoir

NOVA et N. E. MNEVA, *Katalog drevne-russkoj živopisi à la Galerie Tretiakov*. I. Moscou, 1963, n° 150, p. 192.

11. La traduction *Umilenié* = *Eléoussa* est admise, par exemple, par K. MIATEV, dans *Izvestia de l'Institut archéologique bulgare* III, 1925, p. 173, pl. IV-V. FALICETTI-LIEBENFELS, *l.c.*, p. 81-89 etc... Miatev et Radojčić, dans *Frühe Ikonen* etc., München 1965, p. 99 etc... KONDAKOV, *Ikonografia Bogomateri* II, p. 211 est plus circonspect ; pour lui, l'*Eléoussa* n'est qu'une variante de l'*Hodigitria*, et ce qualificatif est applicable à toute icône de la Mère de Dieu devant laquelle on prie. N. P. BELAEV, *l.c.*, est aussi prudent que KONDAKOV, mais n'exclut pas la traduction *Eléoussa* = *Umilenié*. Les tentatives de faire dériver le terme russe « *Umilenié* » du grec « *Eléoussa* » n'ont pas été satisfaisantes jusqu'ici. Je pense à V. N. LAZAREV, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscou-Leningrad 1947, p. 114. ANTONOVA et MNEVA, *l.c.*, I, p. 61. Ces deux auteurs affirment que l'« *Umilenié* » (attendrissement) de la mère s'expliquerait par la vision prophétique qu'elle aurait eu de la passion future de l'Enfant. Mais le motif des anges porteurs des instruments de la Passion n'apparaît que sur certaines icônes post-byzantines, beaucoup plus tardives que les premières images de la Vierge de tendresse, et ces anges n'accompagnent pas nécessairement des images de la Vierge de tendresse, mais aussi des icônes d'autres types iconographiques.

12. Voir notes 7 et 8.

13. Voir note 9.

des désespérés etc., c'est qu'elle-même elle intervient auprès de son fils en faveur des hommes. C'est ce que relève l'inscription de l'icône de Moscou sur laquelle on lit « Mère de Dieu celle qui prie ». Cette inscription est en langue slave (*Mati B(o)jia Molebnica*)¹⁴. Les auteurs du Catalogue des icônes de la Galerie Tretiakov ne se posent pas la question si cette icône était byzantine ou russe, et l'attribuent à un peintre russe. Mais je me demande s'il ne s'agit pas d'une peinture serbe, étant donné la grande rareté des icônes de la Vierge où le nom de celle-ci ne soit pas inscrit en grec. Or, nous voyons que cette inscription en slavon, et un détail iconographique non moins exceptionnel (la mère tient d'une main la main de Jésus, sur cette icône), se retrouvent simultanément sur une icône serbe du même sujet, au monastère de Decani, en Macédoine. Une origine serbe de l'icône de Moscou est rendue plausible, mais ce qui importe, c'est surtout que l'épithète de « celle qui prie » a pu être attribuée à une image de la Vierge de tendresse.

On devrait même préciser et traduire : Vierge en prière (avec une nuance de « prière d'intercession »). Autrement dit, les images de la Vierge de tendresse pourraient être définies comme une Théotokos en prière d'intercession. Cette interprétation est d'autant plus plausible qu'elle rejoint le thème de beaucoup d'autres images byzantines de la Vierge, sans ou avec l'Enfant, qui servent à exprimer cette même idée et figurent — ouvertement ou plus discrètement — non plus tel épisode de la maternité de Marie, mais les « portraits » de Jésus et de sa mère, en dehors du temps et de l'espace. Or, en regardant de près ces images qu'on voudrait étrangères à tout épisode historique, on est presque surpris de constater l'importance numérique de la place qu'y tiennent les images de la Vierge en prière.

C'est par classes entières qu'il convient de ranger de ce côté les figurations de la

Mère de Dieu. C'est bien le cas de toutes les images de la Vierge en orante, qui se tient frontalement et lève en prière ses deux bras. Dans un sermon célèbre, le patriarche Photios explique que la Vierge orante, dans l'abside d'une église constantinopolitaine, la figure priant pour l'empereur et contre ses ennemis. Texte : C. Mango, *The Homilies of Photios, patriarch of Constantinople* (Dumbarton Oaks Studies III, 1958). C'est dans cette attitude qu'on l'introduit dans les scènes de l'Ascension et de la Pentecôte, où sa présence — on le sait — n'est pas nécessaire, si on suit le récit canonique. On est en présence des interprétations du même genre, lorsque Marie, debout ou assise, prie en levant ses deux mains devant sa poitrine, symétriquement. C'est la version de l'orante — qui cette fois l'est pour l'éternité — qu'on attribue à Marie installée au jardin paradisiaque. On la trouve assise sur un banc et vénérée par les anges. Les prières qu'elle adresse ainsi, sans discontinuité, ont pour objet le salut des défunts. Elle en formule d'autres, pendant le Jugement Dernier, à en croire les iconographes byzantins qui la montrent régulièrement devant le Juge, les deux bras tendus vers lui. Le même groupe trimorphe de la Déisis est souvent représenté seul, et rien n'est plus typique, pour l'iconographie byzantine, que la Déisis, qui comprend obligatoirement Marie debout et légèrement tournée d'un côté, les deux bras levés en prière dans la même direction. A tout prendre, c'est même la formule iconographique la plus adéquate au rôle d'intercesseur de la Théotokos byzantine. C'est ainsi d'ailleurs qu'on la figure constamment dans les cas où il est expressément question d'une prière d'intercession de Marie adressée à son Fils auquel elle transmet les vœux des fidèles. Du ix^e siècle à la fin du moyen âge, nombreuses sont les mosaïques, les fresques et les reliefs qui la montrent légèrement tournée d'un côté, les deux bras tendus devant elle et qu'elle tend

14. ANTONOVA et MNEVA, *l.c.*, I, n° 210, p. 246 avec fig. GRABAR, *Revetements*, p. 48, fig. 46. Cf. les comparai-

sons avec une icône serbe à Decani : mon article dans *Zograph* 6 (ci-dessus note 1).

vers le Christ, qu'il soit représenté à ses côtés ou supposé se tenir devant elle, tandis que à ses pieds, ou auprès d'elle, apparaît quelquefois le promoteur de l'image, celui dont la Théotokos transmet les prières. Une célèbre mosaïque du XII^e siècle, à la Martorana de Palerme, réunit trois figures : le Christ, la Vierge et, à ses pieds, l'amiral Georges d'Antioche, fondateur de l'église. Pour éviter tout équivoque, sur quelques-unes des images de ce genre, la Mère de Dieu tend à Jésus le texte de sa prière d'intercession¹⁵.

Le début de cette iconographie remonte très haut. Dès le V^e siècle, une mosaïque de chevet de la rotonde de la Daurade, à Toulouse, montrait côte à côte, l'image du Christ et celle de la Vierge légèrement tournée vers lui. Il est possible que la paroi du chœur, à Sainte Sophie de Constantinople, du temps de Justinien, montrait la Vierge auprès du Christ, dans la même attitude de prière. On la retrouve encore au XII^e siècle, sur une image byzantine qui représente une iconostase de cette époque : c'est encore une Vierge tournée vers le Christ qui, lui, est vu de face¹⁶.

Enfin, les images byzantines de la Vierge les plus courantes, celles qui correspondent au type iconographique de l'Odigitria, n'ignorent pas davantage le thème de l'intercession, tout en le traitant, cependant, d'une autre manière, plus discrète. Comme on se rappelle, sur les images de ce type, l'Enfant est posé sur l'un des bras — généralement le bras gauche — de sa mère, tandis que de l'autre bras elle



Fig. 1. — Fresque de Faras Vierge à l'enfant. Première moitié du VIII^e siècle. Musée Narodow de Varsovie.

esquisse un geste qui est à la fois un geste de prière et d'adoration (la distinction entre les deux démarches, qui peuvent se confondre, est pratiquement impossible). Certaines images coptes et nubienues, peintes et sculptées (miniatures dans la Chronique Alexandrine¹⁷, une fresque à Faras¹⁸ (fig. 1), un relief funéraire¹⁹, insistent davantage sur ce geste en relevant l'avant bras de Marie et en le rapprochant davantage du geste de l'orant. La Vierge Odigitria se contente d'un mouvement plus timide, mais il ne saurait signifier autre chose : adoration-prière²⁰.

La fréquence exceptionnelle de ce thème, dans l'iconographie byzantine de la Mère

18. Je connais deux peintures murales coptes de Faras qui montrent la Vierge avec l'Enfant sur son bras gauche et son bras droit levé devant lui : l'une d'après une carte postale, et l'autre dans K. MICHALOWSKI, *Faras, fouilles polonaises*, 1961, Varsovie 1962, pl. XXXII.

19. KONDAKOV, *Ikongrafia Bogomateri* I, fig. 157 (stèle au Musée du Caire).

20. Les images du type Odigitria sont innombrables. KONDAKOV, *loc. cit.* I et II (v. indices s.v. Odigitria) en a reproduit une série importante. Partout la Vierge tend vers l'Enfant le bras sur lequel il ne s'appuie pas, généralement le bras droit. C'est le geste de la prière, le même que la Vierge et saint Jean Baptiste ont dans la Déisis, mais il n'est fait que d'un bras. On interprète parfois ce geste comme un geste d'adoration, mais les deux démarches — prière et adoration — s'expriment pratiquement par des mouvements semblables sinon identiques, chez les iconographes.

de Dieu ne nous fera pas oublier les figurations de la Théotokos étrangères au thème de l'intercession. Ce sont surtout les images solennelles qui montrent la Vierge trônant — et plus rarement debout — frontalement, avec l'Enfant assis sur ses genoux, de préférence dans le même axe vertical que sa mère. Ce sont les images dites de la Nicopée²¹ et apparentées, qui, sur le plan des idées, n'expriment que le dogme de l'Incarnation et de l'Enfant divin promis à la royauté éternelle. Les Vierges coptes qui, tout en trônant, allaitent l'Enfant²², proposent une autre version du même thème dogmatique, aussi étrangères au thème de l'intercession que les images de la Nicopée.

Ce n'est pas à ce genre de figuration de la Vierge que nous avons consacré la recherche qui précède, mais bien à une catégorie des images de la Théotokos — les images de la Vierge de tendresse — qui évoquent la Mère de Dieu dans son rôle d'intercession. C'est en mettant l'accent sur les caresses de la Mère et de l'Enfant qu'on a dû montrer l'origine du pouvoir d'intercession exceptionnel dont jouissait la Mère. Il s'agit d'une création particulièrement parlante de l'imagerie byzantine mise au service de la piété. On remarquera que l'époque où la Vierge de tendresse a connu le plus de succès, à savoir la fin du moyen âge, correspond à l'essor de l'art qui reflète les expressions plus individuelles et plus intimes de la foi. Tandis que les images de l'Odigitria et d'autres formules iconographiques plus sévères répondaient mieux aux manifestations du culte collectif.

3. LES TYPES ICONOGRAPHIQUES BYZANTINS DE LA VIERGE ET LEUR FORMATION.

Nous avons dit plus haut — à propos de la Vierge de tendresse — ce que nous

entendons par type iconographique et par thème des images. Nos observations nous ont invité à conclure, notamment, que les images dites de la tendresse de la Mère de Dieu, comme d'autres images de Marie, étaient avant tout des évocations de la prière d'intercession de la Théotokos — l'un des deux thèmes principaux de l'iconographie mariale, celle-ci allant de paire avec le thème fondamental des invocations verbales de Marie : *Θεοτόκε βοήθεῖ* (Mère de Dieu, aie pitié ou sois miséricordieuse).

Nous retrouvons ce thème et plusieurs types iconographiques de la Vierge, sur une curieuse icône de Marie, au Mont-Sinaï, icône qui nous invite à observer une autre distinction à faire sur l'interprétation byzantine des diverses images mariales.

Il s'agit d'une peinture du XI-XII^e siècle d'une conception très particulière²³. On y trouve, en effet, six registres superposés de petites images : cinq registres de scènes de miracles du Christ et de l'histoire de la Passion, et un registre (celui qui domine les autres) sur lequel sont alignées cinq répliques d'icônes de la Vierge. Chacune d'elles montre la Théotokos, avec ou sans enfant, dans une attitude différente. Le milieu est occupé par une Vierge trônant avec l'Enfant assis sur ses genoux, dans l'axe du corps de la mère. C'est un type iconographique qu'on désigne parfois par le nom de « Nicopée » (celle qui apporte la victoire). Mais ici aucune inscription de nom n'accompagne cette image, contrairement aux quatre autres représentations de la Vierge : à gauche, c'est une Vierge de tendresse (appelée ici : Blachernitissa) et une Odigitria (avec ce nom) ; à droite, deux Vierges sans enfant et dans une attitude de prière latérale ; l'une est appelée « Hagiosoritissa » (celle de la sainte soror) ou de saint reliquaire comme toujours, c'est une orante vue

15. Étude de ce thème iconographique : S. DER NERSESIAN, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 69 et suiv.

16. La mosaïque de la Daurade n'est connue que par une excellente description par un bénédictin du XVII^e siècle, Dom Odon Lamotte. En voici le passage qui concerne l'image de la Vierge qu'on y voyait, au dessus de l'autel principal. L'image de la Vierge est « juxta imaginem Salvatoris a capite ad pectus velata, facie admirabili et devota modicum proximum Salvatoris imaginem respiciens ». Meilleure transcription de ce texte, dans *Cahiers Archéologiques* XIII, 1962, p. 263. La miniature du Sinaï, grec 418, fol. 269 est reproduite : J. R. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, pl. LXXXVI, 213.

17. Reproduction de la miniature de la Chronique Alexandrine : A. BAUER et J. STRZYGOWSKI, *Eine alexandrinische Weltchronik*, dans *Denkschriften der Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Classe de Vienne*, 1905, pl. VII verso.

21. KONDAKOV, *loc. cit.* I et II, v. indices s.v. Nicopée. A. GRABAR, dans *Il Tesoro del San Marco. Il Tesoro e il Museo*, Florence, 1957, p. 22-23.

22. J. CLÉDAT, dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1904, p. 6, fig. 1. QUIBELL, *Excavations at Saggara 1908-9, 1909-10, 1912*, pl. XXII, XXIII, 1. Clédat, dans le *Dictionnaire de*

Cabrol, s.v. BENOÎT, fig. 101. GRABAR, *Martyrium* II, p. 211, 225, pl. LVII, 2. MALLAT, *Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 627. KONDAKOV, *loc. cit.* I et II, indices s.v. Mikopótetchnica, et I fig. 159, 160.

23. G. et M. SOTHÉROT, *loc. cit.* I, Fig. 146, 147 ; II, p. 125-126.

latéralement ; l'autre » (ἡ χυμειτή) (seul exemple connu d'une icône de la Vierge de ce nom, qui semble avoir connu la célébrité, à Constantinople, au ^x^e siècle) même iconographie que la précédente²⁴. Autrement dit, il s'agit d'une petite galerie d'icônes de la Théotokos qui (malgré l'erreur de la première inscription) se présentent comme des répliques d'icônes constantinopolitaines célèbres. Cette intention est d'autant plus manifeste qu'elle concerne quatre images sur cinq, mais pas la cinquième : la Vierge trônant du milieu n'est pas accompagnée du nom de « Nicopée » ni d'aucun autre nom d'icône. Elle semble représenter directement la Vierge et l'Enfant, et non pas une icône qui les figurerait. Mais plus remarquable sans doute est le procédé de rapprocher cinq images de la même personne, — entreprise qui donne une idée de « l'émancipation », à Byzance, des icônes et surtout de quelques-unes d'entre elles, celles qui faisaient l'objet d'un culte direct et durable. Les cinq Vierges de l'icône de Sinaï se sont mues en êtres individuels, et cela suppose évidemment qu'on n'y voyait pas seulement des portraits d'un même personnage dans des attitudes différentes qui correspondraient à des épisodes distinctes de sa vie, mais, comme le disait si bien Georges Duthuit²⁵, des peintures placées en dehors du temps et de l'espace, signifiant chacune la « présence » irrationnelle de ce personnage (la Vierge et le Christ-Enfant).

Rien de plus frappant aussi que le voisinage, sur la même planche, au Sinaï, de ces figurations de haute portée qui prétendaient fixer les traits de l'immatériel sur les représentations matérielles, et des scènes narratives qui rappellent les miracles et la Passion du Christ, — morceaux

d'un art descriptif, celui qui « représente », tandis que les autres amènent la « présence ». Ces deux façons de concevoir la peinture ne s'excluent donc pas, à Byzance, mais coexistent, au moyen âge — la manière narrative — réaliste et la manière des icônes, deux façons qui remontent d'ailleurs, l'une et l'autre, aux mêmes arts de la fin de l'Antiquité, mais dont on perpétuait ainsi des aspects distincts et créés avec des intentions différentes : les représentations narratives-réalistes correspondent à des créations anciennes, dont on conservera longtemps des éléments fidèles aux versions initiales ; tandis que les peintures des icônes, si elles comptaient aussi des éléments de même origine, ce qu'on en retenait avait subi des modifications profondes, fruit d'une sélection et d'une schématisation à la faveur de la doctrine des iconophiles²⁶.

Mieux que les représentations de bien d'autres thèmes, les images mariales permettent de reconnaître les divers aspects de cette histoire d'une grande famille d'images apparentées, probablement parce que les mutations subies par des figurations de sujets aussi délicats sont toujours très visibles. Mais aussi parce que le groupe d'une mère avec son enfant, quelle que soit la mère qu'on figure et quel que soit l'enfant qu'elle porte, a été imaginé de la même façon par les artistes de la fin de l'Antiquité et du haut moyen âge. Que se soit la Vierge, ou Éva, ou Anne, ou Élisabeth etc., la peinture les imaginait de la même façon, et ces images changèrent de la même façon, entre la Basse Antiquité et le moyen âge, d'où la possibilité pour l'historien de se servir simultanément du témoignage de toutes les figurations de ce sujet, en empruntant à l'histoire des images de l'une de ces

scènes, celles qui manquaient dans l'histoire de l'autre. Cette méthode est des plus utiles, pour en arriver à des vues d'ensemble plus importantes, à condition évidemment de ne pas l'appliquer qu'avec prudence (et par exemple de ne pas supposer *a priori*, que chaque cycle envisagé comprenait toutes les étapes d'une évolution observée sur un cycle apparenté).

Ce qu'on peut en tirer surtout c'est que l'art narratif spontané et réaliste, à la fin de l'Antiquité et à la haute époque chrétienne, était souvent attentif aux scènes de la maternité, et qu'il était dans ses moyens techniques de représenter ce genre de sujets d'une façon naturelle. C'est dans ce style et dans cet esprit qu'ont été créés des peintures romaines, païennes et chrétiennes, qui montrent des scènes d'enfance, dans le cadre de cycles d'images narratives, qu'on pourrait soit reproduire tel que, soit retirer de ces cycles telles figures isolées, et leur donner un sens particulier. Dans l'art de très hautes époques les images de la maternité, sélectionnées de cette façon, ne se distinguaient pas par leur formes des figurations narratives. Même isolées et symboliques, elle n'abandonnaient pas leur allure réaliste. Les images extraites d'un cycle narratif et chargées d'un sens nouveau restaient fidèles au style du modèle.

À cet égard le moyen âge allait changer de méthode. Comme on l'a dit plus haut, les images de la Vierge, dans les cycles narratifs de l'histoire apocryphe de l'enfance de Marie resteront plus attachées aux modèles de la haute époque, tandis que

les images isolées — transformées en icônes — se figeront en retenant dans cette transformation des formes certains traits parmi les plus frappants, comme par exemple la position mouvementée du corps de l'enfant Jésus, sur les icônes du groupe de la Pélagonitissa. Ce même mouvement nous est connu aussi dans des versions réalistes, et il suffit de les confronter, pour comprendre que celles-ci sont à l'origine de ces images narratives médiévales, tandis que les versions des icônes, aussi schématiques et maladroitement qu'elles puissent être parfois, des dérivées de ces mêmes originaux.

Voici des exemples réalistes d'une mère et d'une nourrice qui tient dans ses bras un jeune enfant et le caresse ou l'allait, tandis que cet enfant, de son côté, se presse contre la poitrine de la mère, en touchant la joue de celle-ci, ou se dresse parfois sur ses genoux pour atteindre son visage de sa main ou de sa joue. Toutes ces attitudes sont spontanées et semblent naturelles dans les images réalistes, et elle annoncent en même temps des types iconographiques médiévaux de la Vierge avec l'Enfant. a) Mère vue frontalement, avec l'enfant, lui aussi vu frontalement, sur une stèle funéraire romaine à Aquilée²⁷ (formule iconographique de la Nicopée). b) Sur diverses médailles romaines, impératrice portant dans ses bras, affectueusement, ses propres enfants ou des enfants des orphelinats qu'elle patronne²⁸. c) Bergère en mère affectueuse, sur un sarcophage païen à S. Sébastien, Rome²⁹. d) paysanne figurée

ses bras. Les enfants se tournent vers la mère et se pressent contre sa poitrine. Il s'agit probablement des fils de Fausta. La version avec un seul enfant est une *Pietas Augustae* (comme sur les monnaies plus anciennes citées *supra*), tandis que sur les images avec deux enfants on lit : *Salus reipublicae* ou *Spes reipublicae* : ici non seulement l'iconographie, mais aussi les légendes trouvent des pendants sur les images mariales postérieures (v. *supra* : « espoir des désespérés »). F. GNOCCHI, *I medallioni romani* I, Milan, 1912, p. 22, pl. 8, 10, 11, 12. G. MAZZINI, *Monete imperiali romane* V, Milan, 1957, p. 105, pl. XXX, 5, 6, 15, 17a, 17b. Maria R. ALFÖLDI, *Die constantinische Goldprägung*, Mayence, 1963, n° 292, p. 180, pl. 10, fig. 152 ; n° 503, 506 ; pl. 10, fig. 153, 154.

29. GRABAR, *Christian Iconography*, fig. 65. Cf. une fresque célèbre à la catacombe de Priscille (*ibid.*, fig. 11) : l'enfant, nu, se presse contre la poitrine de sa mère et semble vouloir s'emparer de son sein.

24. K. AMANTIOS, dans *Ἐπετ. βυζ. ἑπονδ.* II, 1925, p. 282.

25. GEORGES DUTHUIT, *Représentation et présence*, Paris, Flammarion, 1976.

26. Nous pensons à la doctrine des iconodoules byzantins sur la présence dans les icônes d'une parcelle de la grâce divine propre à ceux qu'elles figurent. GRABAR, *Iconoclisme byzantin*. Dossier archéologique, Paris, 1957, p. 244-246. Parlant de la mutation des images religieuses byzantines, au début du moyen âge, Kondakov avait fait cette remarque profonde et courageuse (qui

pourrait être appliquée à bien des auteurs modernes lorsqu'ils évoquent l'art religieux médiéval grec, slave ou latin) : « (aux ^{ix}^e-^x^e siècles) les peintres d'icônes réinterprètent petit à petit toute l'iconographie de la foi chrétienne dans un ton faussement idyllique » : KONDAKOV, *l.c.*, II, p. 13. Cf. la remarque analogue, sur la « *linea apologetica* » adoptée par bien des spécialistes contemporains de l'art paléochrétien, et condamnée par Chiara Settis Frugoni, dans *Riv. stor. ital.* LXXXIII, 2, 1971, p. 402-403.

27. A. GRABAR, *Christian Iconography*, fig. 92. Cf. le médaillon en mosaïque de la Vierge avec l'Enfant au dessus de l'entrée de la chapelle Saint-Zénon à Sainte Praxède, Rome : *ibid.* fig. 92.

28. Exemples. Sous Antonin Pie, *Pietas* assise porte deux enfants sur ses bras ; les enfants se tiennent droit, sans se presser contre la poitrine de la *Pietas* (MATTINGLY, *Coins of the Roman empire in the British Museum*, IV, 1940, p. 362, pl. 51, 2 et 7) ; sous Marc Aurèle, *Feconditas* assise, avec un enfant sur son bras (*ibid.*, p. 576, pl. 77, 10) ; même composition sous Septime Sévère (*l.c.*, V, 1950, pl. 21, 4). Sous le même empereur, une Isis portant l'enfant Horus, qui semble chercher son sein, avec légende *Felicitas saeculi*. — Mais ce sont les gravures monétaires du règne de Constantin I qui intéressent le plus l'historien des antécédents de l'iconographie mariale. Elles figurent non plus une personification, mais l'impératrice Fausta elle-même, qui trône — parfois nimbée — avec un ou deux enfants nus dans

de la même façon sur une mosaïque du Grand Palais de Constantinople³⁰.
 e) Nourrice portant dans ses bras un jeune enfant de Putiphare, sur une peinture célèbre de la Genèse de Vienne³¹.
 f) Ève après la chute, son fils aîné dans ses bras, dans une miniature non moins connue du Pentateuque Ashburnham à la Bibliothèque Nationale³². D'autres groupes semblables se laissent observées dans les illustrations des apocryphes de l'Enfance de Marie, notamment dans les scènes des parents de la Vierge qui la caressent ensemble. Marie enfant s'y tient debout sur le siège sur lequel Joachim et Anne sont assis côte à côte.

Toutes les images citées ci-dessus nous donnent une idée de ce qui servait de modèle aux versions byzantines médiévales de la Vierge, et notamment aux différents types iconographiques de la Théotokos de tendresse. Il s'agit certes d'images d'autres mères, mais à travers ces images de la fin de l'Antiquité (II^e-VI^e s.) quelles que soient les mères qu'on y figure, on se rend compte que les images réalistes initiales de la Vierge avec l'Enfant devaient leur ressembler. Le témoignage de certaines peintures du cycle de l'Enfance de la Vierge, vus dans le même sens, de celles notamment qui montrent l'enfant Marie debout entre sa mère et son père, tout son corps tendu vers elle, le mouvement de ce petit corps assez particulier, laisse entrevoir le genre de modèle qui a pu servir aux auteurs des icones médiévales du type Pélagonitissa (v. supra) ou Aniketos (relief à San Marco)³³. Ces icones et d'autres icones médiévales de la Vierge doivent leur iconographie à des modèles de la fin de l'Antiquité. Ils leur fournissaient l'essentiel des traits iconographiques,

mais en des versions réalistes. Tout compte fait, on devrait retenir que de ces modèles réalistes le moyen âge s'est servi de deux façons différentes. D'une part, il a conservé bien des motifs descriptifs et parfois certains traits du style ancien, dans les peintures qui formaient des cycles narratifs (Enfance de la Vierge)³⁴; et d'autre part, il a retenu et isolé un petit choix de motifs saillants, mais en les soumettant à une interprétation nouvelle et non-réaliste, dans les images du genre icones.

Au début de ce siècle encore, on expliquait l'enrichissement évident de l'iconographie de la Vierge, vers la fin du moyen âge et l'apparition des icones dites de tendresse, par une influence italienne. Cette thèse a dû être abandonnée, à la suite de la découverte d'icones de « tendresse » nettement antérieures à l'essor de l'art italien (Vierge de Vladimir du début du XII^e siècle, Physiologus de Smyrne, XI^e siècle). Il s'agit en fait de créations réalisées au sein du monde byzantin. Mais quand et dans quelles circonstances ? Rien ne suggère une vague créative de ce genre sous les Macédoniens, à l'époque du byzantin « classique », la moins portée pour réserver une place à la représentation de la tendresse d'une mère pour son enfant. On se trouve donc renvoyé à l'époque du grand art chrétien des V^e-VI^e siècles, siècle contemporain au premier essor du culte de la Théotokos. Les rapprochements auxquels nous avons procédé ici tendent à nous faire admettre que les types iconographiques byzantins de la Vierge, tels qu'on les multiplie au moyen âge, dérivait de modèles plus anciens, dont ils sont des versions schématisées et « focillisés » à des degrés différents.

A. GRABAR.

30. G. BRETT, *The Great Palace of the Byzantine Emperors* I. Oxford, 1947, pl. 32, p. 76. Un sein de la mère est découvert, ce qui suggère l'allaitement sans que celui-ci soit représenté.

31. H. PEIRCE et R. TAYLOR, *L'art byzantin* I, 1932, fig. 195. GRABAR, *Christian Iconography*, fig. 220.

32. Ève allaitant Cain, sur une miniature du Pentateuque de Tours (Ashburnham) fol. 6 : C. NORDENFALK, dans A. GRABAR et C. NORDENFALK, *Le haut moyen âge* (Skira) Genève 1957 fig. sur p. 107. B. NARKISS, dans *Cahiers Archéologiques* XXII, 1972, p. 26, fig. 2.

33. Sur la Pélagonitissa, v. supra note 6. Sur le relief de la Vierge Aniketos, à San Marco de Venise, souvent reproduite : KONDAKOV, *l.c.*, II, Fig. 220, p. 380-382 (inscription). O. DEMUS, *The Church of San Marco on Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington, 1960, fig. 35. LANGE, *Byz. Reliefikonen*, Recklinghausen, 1964, fig. sur p. 108.

34. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 1965.

NOTES DE LECTURE

R. FARIOLI, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna 1975, éd. Longo, in-8°, 225 p., 111 fig.

Étude des pavements de mosaïque ravenates des V^e et VI^e siècles, ce livre est un essai intéressant de faire entrer un groupe de cette catégorie d'œuvres dans le cadre de l'histoire générale de l'art, d'y saisir une évolution du style analogue à celle du « grand art ». Entreprise délicate dont on appréciera l'originalité et dont on suivra avec intérêt l'argumentation.

Dans les trois premiers chapitres 1) *La mosaïque de pavement à Ravenna*, 2) *La mise en place et les rapports avec l'architecture*, 3) *Les principes géométriques* (sc de la composition) (p. 1-70) Mme Farioli s'explique sur le but de son entreprise. Alors que jusqu'ici la mosaïque de pavement n'a été étudiée qu'en tant que répertoire de motifs ornementaux et figurés, il faudrait en déceler les liens avec l'architecture ambiante, en montrer le conditionnement par le local qu'elle décore, conditionnement qui résulte à la fois de la destination et de la forme de ce local.

La documentation est prise dans une dizaine d'églises et dans un palais de Ravenna. C'est une base peut-être un peu étroite : parmi les églises seule Saint-Vital offre un pavement sinon intact, du moins reconstitué dans ses parties essentielles. De la *basilica Probi* ne sont conservés que les restes du pavement des deux ailes nord et sud du transept (fig. 97, 98 et 99), de *Saint-Apollinaire-in-Classe* un petit fragment du collatéral nord (fig. 89), de *San-Michele-in-Africisco* un panneau dont l'emplacement dans le contexte architectural n'est pas assuré (fig. 50), de la *basilica Apostolorum* quelques restes du pavement de la croisée devant l'abside (fig. 15, 32, 34-37). Outre le pavement de Saint-Vital, celui de *San Severo* seulement donne une idée de l'ensemble originel.

En réservant la présentation de cette documentation aux deux derniers chapitres l'auteur développe dans les trois premiers ses vues sur

la nature de ces décors, sur leurs rapports avec l'architecture ambiante et sur l'évolution du style. Celui-ci est « antinaturaliste », c'est-à-dire abstrait et géométrique, à prédominance aniconique, s'inspirant d'antécédents italiques à l'opposé de l'art hellénistique (p. 32). À la représentation des rapports réels dans l'espace se substituent des décors sans fin, rythmés selon des principes géométriques, le fond forme un arrière-plan uni de même valeur matérielle que les motifs qui y sont inscrits.

La documentation se divise en deux groupes d'importance inégale. Le premier, qui comprend le pavement du sanctuaire ancien (*sacellum*) de Saint-Vital, découvert sous le V^e secteur du déambulatoire¹ (fig. 54), ceux de *S. Croce*, de *Sant'Agata* et de la *basilica Apostolorum*, couvre la deuxième moitié du V^e siècle. Le second, qui s'étend du début jusqu'à la fin du VI^e siècle, forme un ensemble plus important avec les pavements de *Saint-Vital*, de *Saint-Apollinaire-in-Classe*, de la *basilica Probi*, de celles de *Ca'Bianca* et de *San Severo*, du palais de Théodoric.

Le document le plus ancien du premier groupe, attribué à l'époque de Galla Placidie (424-450), couvrait le sol du lieu sacré dans Saint-Vital où étaient déposés les restes du saint titulaire de l'église : trois panneaux rectangulaires oblongs, juxtaposés, dont les deux latéraux à décor géométrique, celui du centre orné d'une image paradisiaque (fig. 19), une amphore entourée de volatiles. Ces images étaient placées devant le reliquaire proprement dit, enchâssé dans une pierre et surmonté d'un *ciborium* à quatre colonnes. La date se déduit du panneau de gauche à entrelacs de bandes déterminant un quadrillage de cercles et d'ellipses avec carrés en intervalle (R 483)². À peine différent du pavement de la salle R du palais de Théodoric (fig. 28), il ne s'en distingue que par les motifs de remplissage, qui justifient une attribution à une époque antérieure d'un demi-siècle environ. — Ce panneau et celui de droite, une composition de carrés et de losanges adjacents, traités en méandres de svastikas

1. Notre numérotation est celle de Mme Farioli.
 2. Les n^{os} précédés d'un « R » qui suivent la description des motifs ornementaux sont ceux du Répertoire

graphique du décor géométrique de la mosaïque antique, *Bulletin de l'A.I.E.M.A.*, fasc. 4, 1973.

C'est à la direction de Dumbarton Oaks que revient le mérite — mais qui suppose aussi la responsabilité — de réaliser cette énorme bibliographie en partant des relevés fournis par une seule revue. Si important qu'ait été, d'année en année, la contribution de la *Byzantinische Zeitschrift* aux études byzantines, où les travaux originaux sont toujours complétés par des révisions et des listes de simples mentions d'ouvrages et parfois d'articles publiés au cours de l'année dans tous les pays intéressés par les études byzantines, tout ce qui paraissait n'y était pas nécessairement relevé, et les révisions ont un caractère subjectif et parfois dépréciatif qui dessert l'œuvre envisagée d'une façon qui peut être injuste. Des livres et des jugements discutables de ce genre — qui sont inévitables — sont plus fréquents qu'ailleurs

dès qu'il s'agit des travaux publiés en Europe Orientale et plus ou moins liés aux problèmes de théologie, ce qui a son importance dans le domaine des arts.

Mais il s'agit évidemment de faits qui se produisent rarement, et dans l'ensemble, la grande bibliographie de Dumbarton Oaks rendra d'excellents services. Cependant, il ne serait probablement pas superflu d'envisager la publication d'un supplément qui enregistrerait les ouvrages de même caractère, mais publiés dans d'autres revues de la même période, dans les pays du monde byzantin et en dehors de ses frontières. Nulle part on ne le ferait mieux et plus rapidement qu'à Dumbarton Oaks et sous la direction de la même Mrs. Allen.

A.G.

TABLE DES MATIÈRES

Martine DULAËY, <i>L'Entretien des cimetières romains du 5^e au 7^e siècle</i>	7
Sister Charles MURRAY, <i>The Christian Orpheus</i>	19
Paul-Albert FÉVRIER, <i>A propos du repas funéraire : Culte et sociabilité</i>	29
Catherine METZGER, <i>Rebords de tables ornés de reliefs du Musée du Louvre</i>	47
Joseph GUTMANN, <i>Noah's Raven in Early Christian and Byzantine Art</i>	63
Carl-Otto NORDSTRÖM, <i>Some iconographical problems in the Argos mosaics</i>	73
Noël DUVAL, <i>Notes sur l'église de Kabr Hiram</i>	81
Xavier BARRAL, <i>Basilique d'Aquilée</i>	105
Carl-Otto NORDSTRÖM, <i>Text and myth in some Beatus miniatures. (Part II)</i>	117
S. DER NERSESSIAN, <i>L'illustration du stichéaire du monastère de Koutloumous n° 412</i>	137
Thérèse METZGER, <i>Les illustrations d'un psautier hébreu italien de la fin du XIII^e s. — Lems Parm. 1870 De Rossi 510 — de la bibliothèque palatine de Parme</i>	145
Yves CHRISTE, <i>Le sceptre du Christ de Lavaudieu</i>	163
André GRABAR, <i>Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge</i>	169
NOTES DE LECTURE.....	179